

”Kulta, sä oot niin ihana, että mun housut tippuu”

Seinäkirjoitukset vastahegemonisena viestintänä

Mikko Kuusisalo

Helsingin yliopisto
Valtiotieteellinen tiedekunta

Viestintä
Maisteritutkielma
Marraskuu 2020



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Valtiotieteellinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Politiikan ja viestinnän koulutusohjelma	
Tekijä □– Författare – Author Mikko Kuusisalo			
Työn nimi – Arbetets titel – Title "Kulta, sä oot niin ihana, että mun housut tippuu" - Seinäkirjoitukset vastahegemonisena viestintänä			
Oppiaine – Läroämne – Subject Viestintä			
Työn laji – Arbetets art – Level Maisteritutkielma		Aika – Datum – Month and year marraskuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 133
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tämä tutkimus käsittelee valtavirta- ja vastajulkisuuksien suhdetta graffitien, katutaiteen ja muun kaduilla ilmenevän luvattoman viestinnän kautta. Näihin viitataan termillä "sähkökaappijournalismi", jonka tarkoituksena on erottaa se osa, jonka sisältö on selkeästi yhteiskunnalliseen, poliittiseen tai sosiaaliseen muutokseen pyrkivää. Useiden vuosien aikana eri puolilta Helsinkiä kerätyn yli viidenkymmenen tapausesimerkin avulla selvitetään osin millaisia aiheita välineessä käsitellään, mutta erityisesti miten. Tutkimuksessa osoitetaan, että kyse on nimenomaan erityisestä ja muista poikkeavasta viestintävälineestä, jolla on omat toimintamekanisminsa, rajoitteensa sekä mahdollisuutensa. Sillä on myös hyvin pitkät historialliset juuret jopa tuhansien vuosien ajalta. Tämä väline voi olla käytössä paitsi yhteiskunnan kriisitilanteissa myös ainakin näennäisesti suhteellisen vakaassa yhteiskunnissa. Nykyaikaisessa yhteiskunnassa, jota ohjaavat tietyt hegemoniset tavat, tottumukset ja käytännöt, myös joukkoviestinnän tuotantoa ohjaavat tietyt ennako-oletukset. Julkisuutta pidetään puolestaan keskustelun areenana, jossa yhteiskunnan jäsenet yhdessä päätyvät mielipiteeseen heitä kaikkia koskevista asioista. Pääsy tähän nykyään lähes aina kaupallisen logiikan pohjalta toimivaan julkisuuden piiriin voi olla kuitenkin rajattu sekä joillekin yhteiskunnan jäsenille että joillekin aiheille. Alakulttuurit, joille nämä aiheet ovat tärkeitä, voivat pitää niitä kuitenkin yllä omissa vastajulkisuuksissaan, joista ne voivat myös nousta laajempaan julkiseen keskusteluun. Yksi tällainen vastajulkisuuden areena voi olla juuri "sähkökaappijournalismi". Välineenä se on äärimmäisen tasa-arvoinen ja toisaalta myös äärimmäisen julkinen. Silti se myös mahdollistaa sellaisten mielipiteiden esiin tuomisen, joita ei käytännössä missään muussa mediassa voisi julkaista. Usein nimettömänä, lähes aina luvattomana ja usein jopa röyhkeänä viestintämuotona sillä voi olla erityisen tärkeä rooli nykyisissä demokratioissa paitsi poliittisten sekä yhteiskunnallisten epäkohtien ja puutteiden paljastajana, myös kansalaisten ja erilaisten ryhmien identiteettien rakentajana.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords vaihtoehtoinen viestintä, julkisuus, hegemonia, graffitit, katutaide, aktivismi			

1. JOHDANTO	4
2. KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ.....	11
2.1 Graffiti	12
2.2 Katutaide.....	19
2.3 Tarrat ja julisteet	24
2.4 Vastarintaa vai valtavirtaa sekä tapaus <i>Mobile Lovers</i>	26
2.5 Sähkökaappijournalismi	36
3. TEORIA.....	45
3.1 Hegemonia	46
3.2 Massakulttuuri, populaarikulttuuri ja aktiiviset yleisöt.....	50
3.3 Vaihtoehtoinen ja radikaali viestintä	55
3.4 Julkisuus.....	70
3.5 Teoriaosuuden lopuksi.....	75
4. AINEISTO	79
5. JOHTOPÄÄTÖKSET	119
6. DISKUSSIO	127
LÄHDELUETTELO	129

1. Johdanto



Kuva 1: "Kulta, sä oot niin ihana et mun housut tippuu"; Kallio, syyskuu 2004

Kaikki alkoi tarrasta seinässä ja haluaisin ainakin ajatella, että se oli nimenomaan se pieni ja oranssi, jossa sanottiin "Kulta, sä oot niin ihana, että mun housut tippuu". En ole enää aivan varma, on mahdollista, että se oli jokin toinen vähemmän näppärä, mutta jotakuinkin sen jälkeen paluuta ei enää ollut.

Aloin katsella seiniä, sähkökaappeja, lyhtypylväitä uusin silmin. Tarroja ja julisteita pisti silmään yhä useammin. Ne varmaan olivat olleet siellä koko ajan, mutta minä huomasin ne todella ehkä vasta nyt.

Jos kiinnostukseni herättäjä oli nimenomaan tuo edellä mainittu tarra, voi tuntua tyhjänpäiväiseltä kiinnittää sen suurempaa huomiota siihen, varsinkin kun sen fyysinenkin koko oli todella pieni. Mutta kun asiaa ajatteli pidemmälle, esiin tuli useampiakin kysymyksiä. Kuka sen siihen liimasi? Miksi? Miksi juuri siihen? Haluttiinko sillä sanoa jotain jollekulle, laajemmalle yleisölle tai tuolle nimettömäksi jääneelle ihastuksen kohteelle nimettömäksi jääneeltä kirjoittajalta? Joku oli kuitenkin nähnyt vaivan, että oli valmistanut tuon tarran, kuljettanut sitä ensin mukanaan ja sitten liimannut sen johonkin valitsemaansa paikkaan. Miksi juuri tähän? Jotta minä pääsin näkemään tuon tarran, oli ehtinyt tapahtua useita vähintään jossain määrin tietoisia päätöksiä, jotka olivat johtaneet siihen, että tarra oli päätynyt matkani varrelle. Se oli

pienestä koostaan huolimatta toisaalta selvästi näkyvillä, katseen korkeudella suuressa näyteikkunassa, jonka tasavärinen teippaus muodosti selkeän kontrastin tarralle. Se oli siis helppo huomata, mutta nimettömänä sen tekijäkin jäi tuntemattomaksi. Joku toinenkin ohikulkija saattoi kiinnittää huomionsa siihen, lukaista lyhyen tekstin, naurahtaa kekseliäälle sanankäytölle ja jatkaa sitten matkaansa. Ja muutaman päivän päästä tarraa ei enää ollut siinä, vaan se oli hävinnyt, todennäköisesti ikkunan omistaja oli katsonut sen epäsovinnaksi tuohon paikkaan, repäissyt irti ja heittänyt menemään iäksi.

Pohdintani tarran alkuperästä ja päätymisestä näkyville oli jo tuonut esiin useita olennaisia kysymyksiä, vaikka tarran välittämä viesti itsessään saattoikin olla vähän tyhjänpäiväinen. Mutta tuon kohtaamisen jälkeen kun aloin katsella lyhtypylväitä, sähkökaappeja, talojen seiniä ja kaupungin kadunvarsia tarkemmin ylipäänsä, huomasin, että niihin liimattuja tarroja ja julisteita sekä kirjoitettuja iskulauseista oli valtava määrä erilaisia. Ja monista niistä vaadittiin kiinnittämään huomioita todelliseen epäkohtaan: se saattoi olla eläinten oikeudet, vähemmistöjen oikeudet, taloudellinen epätasa-arvo, ympäristökysymykset, melkein mitä vain. Seinät olivatkin media.

Tuosta ensikohtaamisesta on jo lähes kaksikymmentä vuotta aikaa – ensimmäisen kerran tutkin asiaa seminaarityössäni ensimmäisen opiskeluvuoteni aikana. Sen jälkeen paljon on muuttunut monessakin mielessä ja niin on käynyt myös tuolloin löytämälleni tutkimuskohteelle ja sen tutkimukselle. Vielä tuolloin oli melko hankala löytää varsinaista akateemista tutkimusta aiheesta: tarroista, julisteista, graffiteista, maalauksista ja muista vastaavista kadulla. Nyt tilanne on kuitenkin muuttunut ja monia eri aloja edustavat tutkijat ovat vähitellen tarttuneet aiheeseen erityisesti viimeisten vähän yli kymmenen vuoden aikana.

Se, ettei tutkimusta juuri ole sitä ennen ollut, ei tietenkään tarkoita, etteikö tutkimuskohde sinänsä olisi ollut olemassa. Graffiteja ja erilaisia seinäkirjoituksia sekä julisteita on ollut läpi historian ja arkeologit ovat löytäneet seinäkirjoituksia jopa Pompeijin raunioista. Muinaisen ja historiallisen graffitin tutkimus onkin ollut hyväksyttyä ja hyvinvoivaa tarjoten usein ”tavallisen ihmisen” näkökulman menneisyyteen. Sen sijaan tullessa 1900-luvulle aiheen tutkimus vähentyi. Graffitien sisältö oli pitkään pornografista tai se käsitettiin muuten sosiaalisesti tabuksi, mikä sai

pautsi mahdolliset tutkimusten kustantajat myös tutkijat itse vierastamaan aihetta ja pysyttelemään erossa siitä. 1970-luvulle tultaessa tilanne alkoi muuttua, mutta tuolloinkin aihe saattoi olla psykologien eikä yhteiskuntatieteilijöiden tutkimuskohteena ja tutkittavat ”graffitit” olivat esimerkiksi koulujen vessanseinäkirjoituksia. (Ross et. al. 2017.)

Jos sisältö toisaalta oli yksi syy tutkimuksen vähäisyyteen, toinen oli se, että useimmiten graffitien maalaaminen julkisille paikoille oli laitonta. Niiden suhteen noudatettiin monesti ”rikkinäisten ikkunoiden” politiikkaa, eli viranomaiset ajattelivat, että yksi rikkinäinen ikkuna tai yksi siivoamatta jätetty seinämaalauk johti välittömästi seuraaviin, koko ympäristön muuttumiseen vaarallisemmaksi tai uhkaavammaksi ja seurauksena olevan vähitellen myös vakavampia rikoksia. Tutkimusta aiheesta tehtiin usein kriminologian alalla tai siihen liittyen toisaalta vielä pitkään vuosituhannen vaihteen jälkeenkin. (esim. Vanderveen & van Eijk 2016, Ferrell 1995.) Suomessakin ja erityisesti Helsingissä noudatettiin asiassa vuosituhannen alussa nollatoleranssia, joka johti toisinaan oikeusjuttuihin, joissa kiinnijääneiltä maalareilta tai muutaman tarran seinän liimanneilta teineiltä saatettiin vaatia tuhansien vahingonkorvauksia.

Kunnes koitti 2000-luku ja asiat alkoivat muuttua. Britanniassa eräs taitava ja kekseliäs katutaiteilija nimeltä Banksy alkoi kerätä kuuluisuutta eri puolille ilmestyvillä maalauksillaan, jotka koskettivat, ihastuttivat ja ihmetyttivät ihmisiä. Katutaide alkoi nousta ja ihmiset alkoivat ymmärtää, ettei seinämaalauksen tarvinnut aina tarkoittaa uhkaavan oloista graffitia tai omituista sotkua, josta ei ymmärtänyt, mitä siinä sanottiin.

Ja sitten huomattiin, ettei maailma olekaan valmis. Vuosituhannen ensimmäisen vuosikymmenen loppu toi kansainvälisen talousromahduksen ja sai monet Euroopankin maat lähes konkurssin partaalle ja sitä myöten valtavat mieltään osoittavat ihmisjoukot kaduille vastustamaan velkojen määräämiä äärimmäisen tiukkoja säästötoimia. Muutamaa vuotta myöhemmin alkoi niin kutsuttu arabikevät, joka johti puolestaan lähes kaikissa arabimaissa suuriin hallitustenvastaisiin mielenosoituksiin ja vaatimukseen tasa-arvoisemmasta sekä demokraattisemmasta yhteiskunnasta. Monien muiden asioiden lisäksi näitä liikehdintöjä yhdisti myös se, että tilanteeseen tyytymättömät mielenosoittajat käyttivät laajasti juuri graffiteja, katutaidetta, tarroja sekä julisteita viestinsä ja tyytymättömyytensä ilmaisemiseen. Viimeisen vuosisadan suuret

teknologiset keksinnöt – viimeisimpänä internetin tulo – eivät olleetkaan tehneet turhaksi vuosisatoja käytössä ollutta viestintämuotoa eli seinäkirjoituksia. Se, mikä oli toiminut alistettujen viestintäkanavana esimerkiksi toisessa maailmansodassa, toimi sellaisena jälleen. Aiheesta tuli legitiimi tutkimusaihe myös esimerkiksi sosiologiaan ja viestinnän alalle.

Esimerkiksi Ryan huomauttaa, että lähimenneisyyden globaalit tapahtumat, kuten juuri arabikevät ja kapitalismin sekä säästötoimien vastaiset liikehdinnät ovat herättäneet uudelleen myös tutkijoiden mielenkiinnon kollektiiviseen toimintaan, protestoinnin strategioihin ja aktivistien alakulttuureihin. Sosiaaliset liikkeet eivät vain kyseenalaista tai politisoi kulttuuria, vaan myös luovat sitä. Mutta silti aiheen tutkijat ovat paljolti jättäneet huomiotta graffitien, muraalien ja katutaiteen poliittisina manifesteina. (Ryan 2017, i.)

Edelleen Gerbaudo (2014, 240) toteaa, että vaikka huomattavan nopean teknisen kehityksen myötä monet tutkijat nyttemmin keskittyvät pelkästään uudempiin medioihin – kuten sosiaaliseen mediaan – tutkiessaan yhteiskunnallisten liikkeiden viestintää, se ei poista sitä tosiasiaa, että kadut ovat edelleen täynnä muun muassa julisteita. Gerbaudo muistuttaa, että ne ovat yhä yksi olennaisimpia viestintäkeinoja monille liikkeille.

Yksinkertaistaen ja kärjistäen: tarvittiin muutama miljoona ihmistä kadulle, jotta tarra seinässä alettiin jälleen nähdä mahdollisena vallankumouksen välineenä. Kuten esimerkiksi Tulke (2020, 121) toteaa, nykyaikaiset sosiaaliset liikkeet ovat alkaneet käyttää entistä enemmän visuaalisia ja performatiivisia protestoinnin keinoja.

Kuten sanottu, edellä esitetty on hyvinkin yksinkertaistettu ja kärjistetty kuvaus siitä, miten graffiteista, seinäkirjoituksista ja vastaavista tuli useiden tutkimusten kohde, mutta monissa viime vuosina aiheesta ilmestyneissä tutkimuksissa aiheeseen perehdytään nimenomaan joko arabikevään kumousten tai talousvaikeuksien aiheuttamien mielenosoitusten kautta. (esim. Taş 2017, Cover 2002) Toisaalta ennen niin rosoisesta ja kumouksellisesta katutaiteesta on vähitellen tullut salonkikelpoinen hyödyke, jota myydään huutokauppakamareilla ja esitellään museoissa.

Reilut kymmenen vuotta sitten ennen yllä mainittuja tapahtumia tarrojen ja seinäkirjoitusten perusteleminen viestintänä oli paljon hankalampaa. Ne oli ensinnäkin perusteltava viestinnän välineeksi ja tutkimusta oli tehtävä pitkälti vaihtoehtoisen viestinnän teorioiden kautta, jotka pitkälti pohjasivat ajatukseen viestinnästä perinteisten välineiden, kuten lehtien, radion tai television kautta. Tuolloin pohdittiin myös sitä, miksi vaihtoehtoisen viestinnän tutkimus oli niin vähäistä. Chris Atton (2002, 7) piti suorastaan yllättävänä, että vaihtoehtoinen ja radikaali media olivat olleet viestintätutkimuksen kiinnostuksen kohteena niinkin vähän, vaikka useat klassiset teoreettiset viitekehykset suorastaan vaatisivat niiden tutkimista. John Downing (2001, v) puolestaan piti yleisiä lähestymistapoja viestinnän tutkimukseen jopa vinoutuneina, koska ne eivät ottaneet huomioon radikaalin vaihtoehtoisen median pitkää historiaa ja laajaa maantieteellistä levinneisyyttä.

Clemencia Rodriguez mainitsi (17, 2004) kaksi syytä sille, miksi vaihtoehtoisen viestinnän tutkimus oli edeltävinä vuosina saanut uutta tuulta alleen. Ensimmäisenä hän toi esiin zapatisti-sissien nousun Meksikossa 1994, ja heidän tapansa käyttää erityisesti internetiä sanomansa välittämiseen tilanteessa, jossa valtavirtamedia ei sitä suostunut tekemään. Toisena syynä Rodriguez nosti vuoden 1999 WTO-kokouksen yhteydessä Seattlessa sattuneet mellakat, jotka toisaalta synnyttivät myös Indymedian eli itsenäisten "viestintäkeskusten" (Independent Media Centers, IMC) verkoston.

Edeltävät esimerkit näyttäisivät siis ainakin alustavasti esittävän, että erilaiset vaihtoehtoiset viestintävälineet nousevat esiin silloin, kun hegemonia joutuu erityisesti haastetuksi ja liikehtivät ihmiset joutuvat turvautumaan valtavirtamediasta poikkeaviin viestintäkanaviin saadakseen äänensä kuuluviin, tuodakseen julki argumenttejaan ja kootakseen joukkojaan. Esimerkiksi ainakin Coverin (2002) omakohtaiset kokemukset puhuvat nimenomaan tämän argumentin puolesta. En tietenkään väitä, että tähän pohjautuen vaihtoehtoiset viestintävälineet häviäisivät olemassaolosta kriisien välillä ja ponnahtaisivat takaisin elämään vasta niiden aikana. Mutta ehkä hegemonia vaientaa niiden äänen tuomiten ne rikolliseksi toiminnaksi, kuten graffitin, sulauttaa ne itseensä, kuten katutaiteen tai syrjäyttää ne niin mitättömään marginaaliin, ettei niiden viesti pääse häiritsemään vallitsevaa järjestystä. Jatkan tätäkin pohdintaa tarkemmin myöhemmin.

Näin olemme toisaalta myös päässeet pienestä tarrasta seinässä massojen mielenosoituksiin ja vallitsevan hegemonian ja yhteiskuntajärjestyksen haastamiseen. Siitä tässä tutkimuksessa nimenomaan on kyse. Voivatko katutaide, seinäkirjoitukset, tarrat, graffitit ja julisteet toimia omana viestintävälineenään, haastaa vallitsevaa järjestystä sekä kannustaa ihmisiä toimintaan ja muutokseen?

Varsinaisesti tässä työssä on tarkoitus ensinnäkin perustella erilainen katuviestintä omana viestintävälineenään, joka on olemassa, joka välittää jonkinlaisia viestejä ja jota myös voi tutkia. Toisekseen, monet tutkijat ovat yhdistäneet graffitit, katutaiteen ja seinäkirjoitukset erityisesti osaksi yhteiskunnallista liikehdintää erilaisten kriisien yhteydessä. Mutta millainen tilanne on tässä suhteessa yhteiskunnassa, joka on pysynyt suhteellisen vakaana vuodesta toiseen? Viestitäänkö kaduillamme, lyhtypylväissämme ja sähkökaapeissamme jostain aiheista ja jos, niin mistä? Ketkä tätä areenaa käyttävät? Jos yhteiskunnasta löytyy aineiston pohjalta vika, millaisiin vikoihin muutosta tätä kautta haetaan?

Väitän, että kyse on nimenomaan erityisestä ja muista poikkeavasta viestintävälineestä, jolla on omat toimintamekanisminsa, rajoitteensa sekä mahdollisuutensa. Edelleen pyrin osoittamaan, että välineen hyödyntäminen ei edellytä erityistä kriisitilannetta, vaan se voi olla käytössä myös – ainakin näennäisesti – suhteellisen vakaassa yhteiskunnassa.

Tämän johdantoluvun jälkeen esittelen muutaman aiheelle olennaisen termin. Mitä oikeastaan ovat graffiti, katutaide ja poliittiset seinämaalaukset? Ovatko ne aina sama asia vai eroavatko ne toisistaan jotenkin? Kun niiden karkeistettu historia ja suhde yhteiskuntaan sekä tälle tutkimukselle olennaiset ominaispiirteet on puitu, käyn läpi osittain yhden tapausesimerkin – Banksyn Mobile Lovers -teoksen – kautta sitä, pitääkö esimerkiksi katutaiteen sijaita nimenomaan kadulla, ettei se menettäisi jotain olennaista itsestään. Lisäksi esittelen tässä ja aiemmissa aihetta käsitelleissä tutkimuksissa käyttämäni termin sähkökaappijournalismi. Se saattaa kuulostaa huonolta, epäsovivalta ja herättää puolustusreaktion journalismin puolesta. Tarkoitukseni on kuitenkin sen avulla erityisesti rajata ja määrittää tämän työn varsinainen tutkimuskohde. Vaikka termiä itseään ei edes tuon alaluvun jälkeen enää käyttäisi, kohde on sen avulla helpompi rajata.

Kolmannessa luvussa jatkan teoriakehystä laajemmin koko yhteiskunnan alueelle. Ammennan toisaalta lähes sata vuotta vanhoista yhteiskunta- ja joukkoviestintäteorioista, mutta myös vuosituhannen vaihteen vaihtoehtoisen viestinnän tutkimuksista.

Neljäs luku käsittelee tämän työn aineistoa, eli useita esimerkkejä tutkimuskohteesta vuosien varrelta Helsingistä. Analysoin myös niiden sisältöä, mutta erityisesti nimenomaan muotoa, sitä millä tavoin sisällöt välineessä esiintyvät, esimerkiksi asettavatko itse välineen ”tekniset” puitteet joitain rajoituksia tai mahdollisuuksia sisällön suhteen.

Viimeisessä luvussa on tarkoitus tehdä aikaisemmasta yhteenvetoa, pohtia seinäkirjoitusten mahdollisuuksia toimia sanomia välittävänä tai joukkoja yhdistävänä viestintänä tai mahdollisesti molempina. Voiko tarra muuttaa maailmaa, voidaanko graffitilla kumota hallituksia tai katutaiteella korjata sosiaalisia, kulttuurisia, yhteiskunnallisia, taloudellisia, poliittisia tai mitä tahansa vääryyksiä.

2. Keskeisiä käsitteitä

Ennen kuin sukellamme suin päin varsinaisen teoriaosuuden tummiin vesiin, on syytä selvittää joitain tässä tutkimuksessa olennaisia käsitteitä. Tässä luvussa on siis tarkoitus käydä läpi, mistä puhumme, kun puhumme graffiteista, katutaiteesta, seinäkirjoituksista, tarroista, julisteista ja vastaavista. Ovatko ne kaikki sama asia? Entä mistä puhumme silloin, kun puhumme tätä tutkimusta varten luonnostelemastani käsitteestä sähkökaappijournalismi?

Vastaus ensimmäiseen kysymykseen on kyllä, ei, ehkä, toisinaan, ei välttämättä ja mahdollisesti. Ja juuri siksi on tärkeää, että käsitteitä selvennetään. Yhtä tärkeää on selittää, mitä tarkoitan sähkökaappijournalismilla – varsinkin kun tiedän, että termi on omiaan aiheuttamaan palautetta sekä varsinaista journalismia, sen käytäntöjä ja vaatimuksia sekä riippumattomuutta ja puolueettomuutta kiihkeästi puolustamaan pyrkivän vastareaktion. Ja itse kyseisessä ammatissa pitkään työskennelleenä ymmärrän hyvin ja jaan toisaalta itsekin saman katsantokannan. Silti seison vakaasti termin ja sen käytön takana, sillä se helpottaa olennaisesti tämän tutkimuksen keskiössä olevan ilmiön tutkimista ja keskittää huomion nimenomaan sen yhteen puoleen. Yhtä lailla se auttaa selventämään sitä, miten miellän seinäkirjoitusten ja muiden vastaavien toiminnan viestintänä, joukkojen mahdollisena mobilisoijana ja hegemonian haastajana: pelkästään välineen vai ennen kaikkea sisällön kautta.

On olemassa lukemattomia graffitin ja myös katutaiteen määritelmiä, kuten Ross ja kumppanit (2017) toteavat. Välillä termejä käytetään päällekkäin tai limittäin, synonyymeina toisilleen, vaikka itselleni ja monille muillekin tutkijoille, niiden välillä on selvä ero. Milnorkin muistuttaa, että jos kaikenlaisista seinäkirjoituksista puhutaan yleisesti vain graffiteina, on se yhden yhtenäisen ja pysyvän kategorian löytämistä paikasta, jossa sellaista ei ole (Milnor 2014, 2). Esimerkiksi van Meerbeke ja Sletto tekevät tutkimuksessaan eron katutaiteen ja graffitin välille ja korostavat, että ne ovat kaksi erilaista maalaustapaa, joilla molemmilla on omat sääntönsä ja tekemisen muotonsa (van Meerbeke & Sletto 2019, 369).

Siksi pyrin seuraavassa tekemään eron näiden kahden välillä, sillä niillä on kuitenkin omat erityispiirteensä, jotka tekevät niistä usein leimallisesti omanlaisiaan, vaikka

yhtäläisyyksiäkin ehkä löytyy. Toisaalta, näiden piirteiden esittely auttaa hetkeä myöhemmin asemoimaan myös tarrat, julisteet ja muunlaiset seinäkirjoitukset paremmin suhteessa näihin kahteen termiin.

2.1 Graffiti

Graffiti terminä on liitetty laajaan valikoimaan erilaisia ilmaisumuotoja, jotka ovat vaihdelleet myös ajan ja paikan suhteen (Merrill 2015, 370). Jotkut aiheen tutkijat ovatkin todenneet, että graffiti on mahdotonta ymmärtää ja vaikeaa kuvailla (Waclawek 2008). Vaikka graffitiä voisi ensi alkuun pitää lähinnä ainoastaan modernina ilmiönä, ajan suhteen skaala on nimenomaan historiallinen. Esimerkiksi tulivuoren tuhkaan hautautuneen Pompeijin rakennusten seiniltä löytyneisiin kirjoituksiin saatetaan viitata graffiteina, kunhan ne täyttävät eräät muut reunaehdot (Milnor 2014, 1-5). Samoin esimerkiksi Ranskan vallankumouksen yhteydessä väkijoukkojen luomista seinäkirjoituksista puhutaan graffiteina (Clay 1999). Graffiti ei olekaan oikeastaan itsessään yksi genre, vaan enemmän sateenvarjokäsite, jonka alle toisaalta luetaan oikeastaan kaikki kaupungin pinnoilla esiintyvät luvattomat tekstit (Carrington 2009, 412).

Termi graffiti pohjautuu sanaan sgraffito, joka on esiintynyt jo 1500-luvun puolivälissä ja viittaa talojen julkisivuihin raaputettuihin kuvioihin. Vähitellen italian raaputtamista tai kaivertamista tarkoittava termi (Milnor 2014, 2) alkoi menettää tässä yhteydessä alkuperäistä merkitystään ja arkeologisten löytöjen myötä (esim. Pompeiji) se siirtyi tarkoittamaan enemmän tekstipohjaista seinämaalausta kuin pelkkää visuaalista elementtiä. Nykyään graffitista puhuttaessa se mielletään ensisijaisesti Yhdysvalloista, erityisesti New Yorkista alkunsa saaneena tyylinä, joka perustuu nimenomaan tekstimuotoon ja usein tekijöiden nimikirjoituksiin. (Blanché 2015, 32.)

Toisaalta, kun puhutaan jopa tuhansien vuosien aikajaksoista, on tärkeää muistaa, että se tekee ensinnäkin graffitista terminä ajan mittaan muuttuvan sen ollessa sidoksissa kulloisiinkin sosiaalisiin ja historiallisiin tilanteisiin. Esimerkiksi ajatukset yksityisestä ja julkisesta omaisuudesta saattavat vaihdella historiallisesti ja niin on käynyt myös kirjoittamisen ja lukemisen teknologioille. Niinpä graffiti muuttuu ajan myötä paitsi

sikäli, miltä se itsessään näyttää, myös sikäli, mitä termin katsotaan sisältävän. (Milnor 2014, 4.)

Myös eri tieteenalat katsovat graffitia eri näkökulmista: siinä missä kriminologian puitteissa se saatetaan nähdä vandalismina, arkeologian ja historiantutkimuksen puolella se taas liittyy ihmisten ympäristöönsä tekemiin merkintöihin, joilla puolestaan on suora yhteys aina luolamaalauksiin saakka (Merrill 2015, 370). Kriminologian alan tutkijoina esimerkiksi Halsey & Young (2006, 276) lähtökohtaisesti vertaavat tutkimuksessaan graffitia ”muihin rikoksiin” ja pohtivat, että graffitia voi olla vaikea kategorisoida, koska se saattaa olla esimerkiksi laiton alakulttuuri, hankala ongelma rikosentorjunnalle tai nuorison jatkuvien ilkitöiden ilmentymä. Tämä kriminologian näkökulma sivuuttaa kokonaan sen mahdollisuuden, että graffiti voisi olla esimerkiksi viestintää, yhteisöllisyyden synnyttäjää tai vastarinnan merkki.

Nykyään tavallisin, tämä perinteiseksi graffitiksi mielletty tyyli syntyi 1960-luvun lopulla Philadelphiassa ja muodostui varsinaiseksi ”liikkeeksi” 1970-luvun alussa New Yorkissa erityisesti maalauksina metrovaunujen seinissä. 1980-luvulla se kiinnittyi vahvasti hip hop -musiikin sekä -kulttuurin kanssa ja viimeistään 1990-luvulle tultaessa se oli levinnyt maailmanlaajuisesti. Perinteisesti kyse on nimenomaan tekijän nimikirjoituksesta. (Waclawek 2008, 1-2.)

Edellä mainittu ei tietenkään tarkoita, että seinille kirjoittaminen tai maalaaminen olisi ”keksitty” tuolloin, kuten esimerkiksi Ryan (2017, 7) ja professori Richard Clay dokumentissaan (2015) tuovat esiin. Seinät ovat olleet viestintäväline ympäri maailman jo ”aikojen alusta” lähtien, joten edellisen kappaleen syntyhistoria viittaakin lähinnä tyyliuudun (esimerkki kuvassa 2) syntyyn.



Kuva 2:
Luvallinen ”piissi”
Kalasataman
graffitiaidalla
huhtikuussa 2012.
Kuvassa näkyy
esimerkiksi, miten
uusia teoksia
maalataan vanhojen
pälle sekä toisaalta
yksi graffitia,
katutaidetta ja
sähkökaappijournalis-
mia yhdistävä tekijä,
johon palaamme
myöhemmin
aineistoluvussa.

Vaikka varsinkin suuremmat graffitit ns. piissit (piece), saattavat muistuttaa ulkonäöltään enemmän kuvaa, kuin tekstiä, perinteisesti niidenkin juuret ovat nimenomaan tekstimuodossa ja tekijöiden nimikirjoituksessa. Graffitimaalarit käyttävätkin usein englanniksi itsestään nimitystä ”writer”, eli nimenomaan ”kirjoittaja”. (Waclawek 2008, xv; myös Chmielewska 2007). Tagit (tags) ovat kaikkein pienimpiä ns. graffiteja ja niillä tarkoitetaan erityisesti tekijöidensä nimikirjoitusta alakulttuurin sisällä. ”Throw-upit” (throw-ups) ovat tageja suurempia ja yleensä kaksivärisiä. Kaikkein suurikokoisimmissa piisseissä itse tekstiin voi liittyä myös kuvia ja teokset ovat yleensä värikkäitä. (ibid., 2.) Lisäksi graffitit ovat valtavirran vastaisia, moniäänisiä ja pyrkivät tarkoituksellisesti tarjoamaan vääriä tulkintoja. Nimikirjoituksena graffiti antaa tekijälleen mahdollisuuden kirjaimellisesti hankkia nimeä alakulttuurin sisällä. (ibid., 3.) Välineenä on useimmiten spraymaali tai paksu tussi.

Usein graffitilla tarkoitetaan lyhyesti ilmaistuna luvatonta kirjoitusta julkisella tai yksityisellä omaisuudella (Merrill 2015, 370). Mutta graffitin kirjoittaminen on nimenomaan sosiaalinen teko ja sen tarkoituksena on näkyä muille, kuten Rodriguez ja Clair painottavat jo aiemmin muiden esittämää ajatusta (Rodriguez & Clair 1999, 1-2).

Toisena lyhyenä määritelmänä graffitista on käytetty muun muassa seuraavaa: sanat, kuviot ja kuvat, jotka on kirjoitettu, piirretty, maalattu ja/tai raaputettu pinnalle, paikassa, jossa kiinteistön omistaja ei ole antanut tälle lupaa (Ross et. al. 2017, 411).

Olennaista näissä on nimenomaan viittaus kiinteistöön ja luvattomuuteen. Ensinnäkin, graffiti on julkisella paikalla ja toisekseen, se on määritelmällisesti laitonta.

Graffitin tyylikeinoiniin nimenomaan kuuluu se, että ne ovat useimmiten käytännössä luettavissa vain niitä tuottavan alakulttuurin jäsenille. Typografia voi olla monimutkaista ja käytetyt termit voivat olla sekoittavia sellaiselle, joka ei niitä tunne. (Merrill 2015, 371.) Kuten Waclawek (2008, 3) toteaa, aakkosten perinteisen ulkoasun muokkaaminen tai jopa tietyllä tavalla niiden uudelleenkeksiminen on olennaista. Tagien tavoin myös suuremmat ”piissit” voivat sisältää tekijänsä nimen tai nimimerkin, mutta tyylieltynä niin pitkälle, että se on luettavissa ja tunnistettavissa vain kyseisen alakulttuurin jäsenille (Dovey et. al. 2012, 25). Katutaide taas on yleensä enemmänkin laajemmallekin yleisölle tunnistettavissa olevia kuvia (van Meerbeke & Sletto 2019, 369). Vaikka kansallisia ja kulttuurisia eroja on löydettävissä, globaalisti kyse on kuitenkin yhdestä suuresta alakulttuurista, jolla on yhteiset esteettiset näkemykset ja toimintatavat. (Merrill 2015, 370.) Muun muassa graffitin laittomuus ja se, että se on luettavissa vain kyseisen alakulttuurin jäsenille, vahvistaa Merrillin mukaan tekijöiden identiteettiä valtavirtayhteiskunnan ulkopuolisina, salaisen ja hiljaisen yhteisön jäseninä. Olennaista on myös teosten lyhytikäisyys ja epäkaupallisuus. (Merrill 2015, 371-372.)

Vaikka ilmapiiri onkin ehkä monin paikoin muuttunut, useat kaupungit edelleen pitävät graffiteja ja toisaalta lähes kaikkia seinämaalauksia laittomina ja noudattavat edelleen nollatoleranssipolitiikkaa (van Meerbeke & Sletto 2019, Fransberg 2019), joka oli aiemmin Helsingissäkin käytössä ja jota kutsuttiin Stop Töhrylle -projektiksi. Varsinkin graffitiperinteen alku on ollut – kuten edellä mainittiin – hyvin vahvasti lain toisella puolella (van Meerbeke & Sletto 2019, 367). Graffitiä on usein pidetty kaikkein eniten sosiaalisen hyväksyttävyyden rajoja rikkovana julkisen taiteen muotona (Dovey, Wollan, and Woodcock 2012, 22; siteerattu Reershemius 2019, 630). Periaatteessa lähtökohtaisesti jo se, että graffiti (ja myös katutaide) esiintyvät nimenomaan kadulla – ja siten myös pinnoilla, jotka kuuluvat jollekin muulle tai ovat julkisessa omistuksessa – tekee niistä välttämättömästi laittomia tai ainakin luvattomia (Blanché 2015, 34).

Monet kaupungit ovat pyrkineet hävittämään graffitit näkyvistä täysin ja tähän joukkoon kuuluu myös New York, josta nykyaikaisen graffitin voidaan katsoa lähteneen liikkeelle. Esimerkiksi Britanniassa graffitit oli ainakin yhdessä vaiheessa niputettu

samaan ei-toivotun käytöksen kategoriaan julkisen juopumuksen, kaduille syljeskelyn, roskaamisen ja muun vastaavan käytöksen kanssa. (Halsey & Young 2006, 275-276.) Monille graffitin näkeminen saattaa synnyttää myös ajatuksia sen tekijän tylsistymisestä ja toimeettomuudesta, halusta tuhota ja häpäistä tai puutteesta pystyä kunnioittamaan toisen omaisuutta – mahdollisia taustatekijöitä myös yhteiskunnan suhtautumisessa ja toimissa graffitia kohtaan (ibid., 279). 1990-luvulla Yhdysvalloissa joukkoliikenteen järjestäjät saattoivat käyttää miljoonia dollareita kulkuneuvojen ja infrastruktuurin puhdistamiseen ja viranomaiset nimesivät vuosikymmenen alussa graffitin yhdeksi suurimmista huolenaiheistaan rikollisuuden torjunnan suhteen. Graffitien torjuntaan käytettiin kuulemma jopa merijalkaväkeä ja helikoptereita. (Ferrell 1995, 34-35.)

Vielä vuosituhaten vaihteessa suhtautuminen muun muassa graffitiin oli erityisen nuivaa Helsingissäkin. Kaupungissa oli kymmenen vuoden ajan voimassa nollatoleranssiin perustuva Stop töhryille -kampanja, jonka tarkoituksena oli poistaa katukuvasta kaikki graffitit, tarrat, katutaide ja vastaava. Yksityisen vartiointiliikkeen vartijat jahtasivat kaduilla tarrojen liimaajia. Esimerkiksi vuonna 2005 Helsingin käräjäoikeus tuomitsi viisi miestä päiväsakkoihin ja vahingonkorvauksiin tarrojen liimaamisesta seiniin, sähkökaappeihin ynnä muualle. Epäillyt oli kiinnioton jälkeen pidetty pidätettyinä kahden vuorokauden ajan ja poliisi teki heidän asuntoihinsa kotietsinnät. Kampanja päätettiin lopettaa viimein vuonna 2008, kun todettiin, ettei siitä ollut varsinaista hyötyä huomattaviin kustannuksiinsa verrattuna.¹

Yhdysvalloissa rangaistuksina saattoi olla jopa kymmenientuhansien dollareiden sakot ja jopa vuosi vankeutta. (Ferrell 1995, 36; ks. myös Bloch 2019.) Jo 1970-luvulla jotkut tutkijat kiinnittivät huomiota siihen, että niin kauan kun graffiteja esiintyi vain keskikaupungin köyhemmillä asuinalueilla, ongelmaa ei sinänsä tunnustettu olevan. Mutta kun se alkoi levitä paremmin toimeentuleville esikaupunkialueille, yleisönosastossa tuomittiin jyrkästi ”pelkurimainen vandalismi” sekä ”tuhrivat ääliöt”. Spraymaalien myyntiä rajoitettiin ja Philadelphian poliisiin perustettiin 25 hengen graffitinvastainen ryhmä. Puhuttiin urbaanista epidemiasta. Toisaalta jo tuolloin rikolliset katujengit käyttivät graffiteja ja tageja reviirinsä merkitsemiseen, tehdäkseen

¹ Helsingin Sanomat 7.7.2020 ja 30.8.2005

selväksi rajat, joiden yli kilpailijoiden ei ollut hyvä astua. Sikäli graffitit todella kytkeytyivät suoraan myös muihin rikoksiin. (Ley & Cybriwsky 1974, 492, 495-496.)

Esimerkiksi viimeksi mainittuun perustuen kaikkien graffitien ja rikollisjengien on nähty kuuluvan yhteen. Taustalla on väärä ajatusketju, että koska jengit tekevät rikoksia ja maalaavat graffiteja, myös kaikki graffitimaalarit kuuluvat automaattisesti rikollisjengeihin. Taustalla on rikkinäisten ikkunoiden teoria, jonka mukaan välinpitämättömyyden ja epäjärjestyksen merkit – kuten esimerkiksi rikkinäiset ikkunat ja muut rakenteet sekä esimerkiksi graffitit – johtavat automaattisesti kovempiin rikoksiin, koska ne antavat ymmärtää, että rötöksistä selviää rankaisematta, koska ympäröivä yhteisö on välinpitämätön järjestystä kohtaan. (Bloch 2019.)

Laittomuus on kylläkin todella yksi kyseistä alakulttuuria merkittävästi määrittävä piirre (Merrill 2015, 371). Van Meerbeke ja Sletto huomasivat tutkimuksessaan, että monille tekijöilleen graffitissa olennaista on nimenomaan sen laittomuus, ja he väittivät, että heidän toimintansa on välttämättä oltava luvatonta. Esimerkiksi Ross on väittänyt, että sekä graffiti että katutaide ovat perusluonteeltaan laittomia. Graffitien tekeminen voi olla vallitsevaa järjestelmää vastustavaa, mutta jos siitä tehdään laillista, se samalla tuhoaa sen voiman protestina. (van Meerbeke & Sletto 2019, 369.)

Toisaalta on myös esitetty, että esimerkiksi New Yorkissa viranomaiset ja media loivat graffitista sen todellisia mittasuhteita suuremman ongelman johdatellakseen yleisön huomion pois muista mahdollisista syistä kaupungin ongelmiin, kuten Joe Austin toteaa ja jota Waclawek (2008, 6) siteeraa.

Loppujen lopuksi Milnor esittää kirjassaan graffitille määritelmän, josta olen hänen kanssaan mitä suurimmassa määrin samaa mieltä. Graffitin ei tarvitse olla sinänsä kirjaimellisesti laitonta. Sen sijaan siltä puuttuu sellainen yhteiseen sosiaaliseen sopimukseen pohjautuva auktoriteetti, joka monille muille nimettömille teksteille jokapäiväisessä elämässä annetaan (Milnor 2014, 3). Milnor käytännönläheistää ajatuksensa vertaamalla graffitia vessojen ovissa oleviin kyltteihin, jotka erottelevat ne

toisaalta miehille, toisaalta naisille. Nekin ovat julkisella paikalla ja sinänsä nimettömiä², mutta niillä on silti olemassa auktoriteetti, jonka suoraan hyväksymme vastustelematta. Ajatuksen voi nopeasti laajentaa vaikka portilla seisovaan Yksityisalue-kylttiin tai seinälle kiinnitettyyn tupakointikieltoon. Myös julkiselle paikalle asetetuilla mainoksilla tällainen auktoriteetti on yleensä olemassa. Kuten Milnor toteaa, graffitilta se – tai edes pyrkimys siihen – sen sijaan oletusarvoisesti puuttuu, mikä nimenomaan erottaa sen näistä muista julkisilta paikoilta löytyvistä teksteistä, kylteistä ja vastaavista. Milnor korostaa, että tämä saattaakin nimenomaan olla se yksi kaikkea graffitiä määrittävä ja yhdistävä piirre. (ibid..)

Graffiti on juuri vastakohtainen tällaisille auktoriteetin omaaville julkisille teksteille. Graffiti on nimenomaan yksilöllinen – se on teksti tai kuva, jonka on tuottanut yksi ihminen omasta aloitteestaan ilman hänelle sosiaalisen yhteisymmärryksen kautta annettua auktoriteettia. (Milnor 2014, 3.)

Vaikka käytin edellä huomattavan paljon tilaa graffitin laittoman puolen esiin tuomiseen, se ei kuitenkaan mielestäni ole oleellisin sitä määrittävä seikka. Sitä minulle on Milnorin ajatus *auktoriteetinvastaisuudesta*. Pitkällinen esitys graffitin laittomuudesta ja viranomaisten suhtautumisesta siihen on kuitenkin oikeutettu, jotta kävisi ilmi se vastustuksen ja tuhoamisen halun skaala, jolla graffitiin on yhteiskunnan osalta pitkään suhtauduttu, ja joka sitten on myös jättänyt sille yhä edelleen tietyn epämääräisyyden maineen. Tämä on osaltaan tärkeää myös seuraavaa, katutaiteen määritelmää ja eroa graffitiin esittelevää alalukua ajatellen. Samalla käy selvemmin ilmi myös graffitin syntyperäinen esiintyminen vastarinnan merkkinä, kuin jos graffiteja kuvailtaisiin lyhyesti ja lakonisesti vain luvattomina.

Tämän pitkällisen termin taustoituksen sijaan olisin voinut vain tuoda esiin Merrillin sekä Rossin ja kumppaneiden lyhyet määritelmät ja jättää asian siihen. Mutta tällainen laaja taustoitus tuo paremmin esiin sen, miten suhtaudumme graffitiin, edelleen myös tämän tutkimuksen varsinaiseen aiheeseen ja sen toimintaan viestintänä.

² Tosin, kuten aiemmin mainittiin, graffitihan ei sinänsä ole nimetöntä, vaan kirjaimellisesti on tekijänsä nimikirjoitus, mutta on oletusarvoisesti luettavissa vain kyseisen alakulttuurin jäsenille. Suurelle yleisölle graffiti sen sijaan on todellakin nimetöntä.

Jos kuitenkin yrittäisin tiivistää graffitin johonkin lyhyeen ja tämän tutkimuksen tarkoitukseen sopivaan määritelmään, se menisi ehkä jotakuinkin näin: graffiti on tekstipohjainen, yleensä ilman omistajan lupaa julkiselle paikalle ja pinnalle maalattu, piirretty, raaputettu tai muulla tavoin esiintuotu visuaalinen elementti, joka on monesti suurelle yleisölle lukukelvoton, ja jolla ei ole sosiaalisen sopimuksen takaamaa auktoriteettia edes omaan, usein hyvinkin lyhytikäiseen ja epävarmaan olemassaolonsa.

Määritelmää voisi vielä laajentaa ja samalla itse kohdetta jossain määrin rajata, mutta kuten sanottu, tämän tutkimuksen tarpeisiin tällainen määrittely riittää. Kun näin olemme selvittäneet, mitä graffiti suurin piirtein on, voimme seuraavaksi siirtyä hahmottelemaan sitä, mitä puolestaan on katutaide. Sillä kuten tämän luvun alussa mainitsin, nuo kaksi voidaan toisaalta nähdä samana asiana ainakin toisinaan, mutta toisaalta taas ei milloinkaan. Siksi jatkan seuraavaksi näiden kahden urbaanissa kaupunkimaisemassa esiintyvän pikkuserkuksen ominaispiirteiden hahmottelua.

2.2 Katutaide

Samaan aikaan 1970-luvun alkupuolella kun Yhdysvalloissa poliisi kiristi otteitaan graffitimaalareita kohtaan, toiset käsittelivät jo graffitia taiteena. Vähitellen graffitit löysivät tiensä myös taidegallerioihin ja viimeistään seuraavalla vuosikymmenellä niitä esiteltiin jo kaikkein kuuluisimmissakin taideinstituutioissa, kirjoissa sekä dokumenteissa, mikä toisaalta lisäsi kiinnostusta sekä laajemman yleisön, kaupallisten tahojen sekä akateemisten tutkijoiden taholla. (Merrill 2015, 373.)

Alakulttuurissa ja marginaalissa syntynsä nähneen graffitin tie ainakin osittain hyväksytyksi yhteiskunnan osaksi ja kaupallisesti hyödynnettäväksi tuotteeksi ei siis ole mitenkään uusi tapahtuma. Kun graffiti toisaalta osittain karisti laittomuuden viitaansa harteiltaan, murtautui osaksi valtavirtaa ja alkoi itse synnyttää taloudellista arvoa, eikä vain tuhota sitä olemassaolollaan, sen yhteys alakulttuuriin alkoi hämärtyä. Syntyi muun muassa post-graffitiksi kutsuttu suuntaus, jota alkoivat hyödyntää erityisesti muutamat korkean profiilin maalarit, jotka samaan aikaan antoivat vähän painoarvoa alkuperäiselle graffitikulttuurille. (Merrill 2015, 373.)

Waclawekin mukaan post-graffiti (tai neo-graffiti, urbaani maalaaminen, tai – katutaide) on termi jolla tarkoitetaan tämän laittoman, lyhytikäisen ja julkisen taidemuodon renessanssia. Päinvastoin kuin tekstipohjaisen perinteisen graffitin kohdalla, post-graffitin moninaisuus on suurempaa ja siihen kuuluu taidetta, joka ammentaa perinteisestä graffitikulttuurista, lisää siihen jotain tai kapinoi sitä vastaan. (Waclawek 2008, 3-4.)

Yksi lyhyt määritelmä katutaiteelle on Rossin (lainattu Ross et. al. 2017, 411), jonka mukaan katutaiteella viitataan laajaan valikoimaan erilaisia ilmaisuja, joita voivat olla veistokset, installaatiot, seinämaalaukset, stencilit, tarrat sekä taiteelliset/epäkaupalliset julisteet, jotka esiintyvät pinnoilla, joille kiinteistön omistaja ei ole antanut lupaa niitä tehdä. Teokset voivat sisältää sanoja, kuvioita, kuvia tai näiden yhdistelmiä. Tämä määritelmä on näin hyvin samanlainen kuin aiemmin graffitille annettu, mutta ei kuitenkaan tyhjentävä, joten emme jätä asiaa tähän, kuten emme tehneet graffitinkaan kohdalla.

Osa post-graffitin omakseen ottaneista tekijöistä tuli vanhan graffitikulttuurin sisältä haluten ilmaista katumaalauksissa ideoitaan, jotka olivat monimutkaisempia kuin vain heidän nimensä tai nimimerkkinsä. Toiset taas halusivat laajentaa graffitin perinteistä visuaalista muotoa, olivat suoraan sitä vastaan tai kokivat sen ainakin riittämättömäksi ja alkoivat siksi tuottaa kaduille julkista taidetta, joka tyyliään eroaa tuosta perinteisestä nimikirjoitusmuodosta. Osa näistä post-graffititaiteilijoista sen sijaan tuli täysin kulttuurin ulkopuolelta alkaen kokeilla eri tuotanto- ja levitysmuodoilla. Kun graffiteja maalattiin pääasiassa spraymaalilla tai tussilla, katutaide alkoi hyödyntää paljon muitakin erilaisia interventioita urbaaniin kaupunkiympäristöön. (Waclawek 2008, 4.)

Edelleen, tekstiin pohjautuvan perinteisen graffitin sijaan, post-graffiti eli se mitä käytännössä kutsumme katutaiteeksi, käyttää hyväkseen laajasti erilaisia tyyllillisiä, teknisiä ja materiaalisia innovaatioita. Tekstin sijaan hyödynnetään kuvioita ja symboleita, sekä myös perinteisempiä taiteen tuottamisen välineitä, kuten sapluunoita (stencileitä), taidegrafiikkaa ja maalauksia. Ja vaikka spraymaali on edelleen olennainen katutaiteilijankin työväline, nämä hyödyntävät myös esimerkiksi mosaiikkia, öljy- tai akryylivärejä, liituja, julisteita ja tarroja. (Waclawek 2008, 5.)

Toisaalta, vaikka katutaide on graffitialakulttuurin suora perillinen, sen ympärille ei ole muotoutunut sellaista valtavirralla vastakkaista alakulttuuria, kuten graffitin kohdalla on. Katutaiteilijat pitävät kyllä yllä yhteisöllisyyttä, joka perustuu heidän taiteelliselle intohimolleen sekä lain ja valtavirtaan mukautumisen halveksunnalle, mutta varsinaista katutaiteen alakulttuuria ei graffitin tavoin ole. (Waclawek 2008, 4-5.) Lisäksi kaikkein eniten huomiota saavat katutaiteen muutamat suurimmat nimet, jotka jatkuvasti etääntyvät alkuperäisestä graffitikulttuurista yhä kauemmas (Merrill 2015, 373). Samaa vauhtia unohtuu termi post-graffiti, jos sitä joskus joku on edes keskustelussa yleisellä tasolla käyttänyt. Edelleen katutaide siirtyy yhä enemmän osaksi institutionaalista taidemaailmaa ja sen taloudellinen arvo kasvaa jatkuvasti (ibid., 373).

Esimerkiksi Bengtsen (2013) kritisoi edellä mainittua, sanoen, että katutaiteelle olennaista on juuri se, ettei sitä ole tilattu institutionaalisten elinten (kuten viranomaisten tai taideasiantuntijoiden kautta), eikä sille siten ole myöskään annettu virallista hyväksyntää. Tämä on toisaalta vain toinen tapa sanoa sama, jonka Milnor ilmaisi auktoriteetin puutteena. Bengtsonille teoksen luvattomuus on se, joka mahdollisesti haastaa katsojansa kritiikkiin ympäristöä kohtaan, Milnorille auktoriteetin puute tuo mukanaan myös ajatuksen siitä, kenen viestiä julkisessa tilassa noudatamme tai edes huomaamme.

Bengtsen pyrkii toisaalta argumentoinnillaan tekemään selkeän eron kahden käsitteen välillä: ensinnäkin sen, mitä kutsumme katutaiteeksi ja toiseksi sen, mitä miellämme julkiseksi taiteeksi. Jotta katutaide säilyttäisi tyypilliset ominaisuutensa, se on pidettävä myös käsitteellisellä tasolla erillisenä tilatusta julkisesta taiteesta, vaikka Bengtsen myöntääkin, että katutaide kadulla on taidetta, joka on todella julkista (Bengtsen 2013, 78). Mutta katu- ja julkisella taiteella on kuitenkin nimenomainen ero – sekä sen suhteen, miten niihin suhtaudumme että sikäli, millaisia tulkintoja teoksista teemme. Katutaide on avointa ja tietynlaisella keskeneräisyydellään kutsuu ketä tahansa jatkamaan teosten kehittymistä. Sen sijaan teoksissa, joita pidämme julkisena taiteena kuten merkkihenkilöitä esittävät patsaat, tällaista ominaisuutta ei ole; ne eivät kutsu yleisöään ”jatkamaan kehitystään” (ibid., 74-75), eikä tällaista toimintaa myöskään yleensä pidettäisi sopivana, ei suuren osan yleisöstä tai viranomaisten mielestä.

Bengtsenille (2013) kaikkein olennaisinta katutaiteessa onkin se, että sen katsoja mieltää teoksen luvattomaksi – ei välttämättä se, onko se todellisuudessa sitä vai ei. Mutta tuo mielikuva luvattomuudesta on se, jolla on Bengtsenin sanoin ”mahdollisuus kiskoa meidät irti rutiineistamme ja tehdä meidän tietoisiksi ympäristöstämme”. Katutaide kyseenalaistaa julkisen tilan järjestyksen ja sen, kenellä on mahdollisuus sekä lupa tehdä ja mitä. (ibid., 76.) Ja koska katutaide on yleensä luvaton, myöskään sen olemassaolo ei ole yleensä kovin pitkäikäistä. Jos graffitikulttuuriin kuului olennaisesti se, että aiempien teosten päälle maalataan jatkuvasti uusia, yhtä hetkellisiä saattavat olla katutaideeteoksetkin. Niiden merkitys voi muuttua julkisessa tilassa, joka on jatkuvassa muutoksessa sen käyttäjien välityksellä – kuka tahansa voi repiä tarran irti pylväästä, maalata seinäkirjoituksen päälle tai lisätä niihin, jotain, joka mahdollisesti muuttaa niiden merkitystä.

Bengtsen toteaaakin, että toki tämän katutaiteelle olennaisesti kuuluvan luvattomuuden ovat huomanneet muutkin ennen häntä, ja siteeraa esimerkkinä Tate Modern -museon vuonna 2008 järjestämän Street Art -nimisen näyttelyn kuraattoria, Cedar Lewisohnia: *”Kun kadulle tehdään taidetta ilman virallisen elimen osuutta, kaikki kuvaan liittyvä ja sitä ympäröivä tulee tärkeäksi: sosiaalinen tilanne ja poliittinen tilanne. Jos sama työ siirretään paikaltaan ja viedään museoon, kaikki nuo lisämerkitykset katoavat.”* (Bengtsen 2013, 75).

Mutta onko sitten post-graffitilla ja katutaiteella puolestaan jokin ero, vai ovatko ne tosiaan saman asian eri nimityksiä? Schacter (2019) tekee niiden välille eron. Hänen mukaansa hieman runsaan kymmenen vuoden aikana tämän vuosituhannen alkupuolella katutaide ja graffiti ovat muuttuneet lähes kaikin tavoin tuotannosta kulutukseen. Schacterin mukaan vielä vuonna 2005 katutaide oli selkeästi post-graffitia: sen tekijät olivat toisaalta kiinni graffitin ennakkovaatimuksissa, tuotanto ja tekniikka olivat selvästi seurausta tästä edeltävästä suuntauksesta, mutta samaan aikaan siitä erilaisia. Kymmenessä vuodessa kaikki oli jo muuttunut: post-graffitista ja katutaiteesta oli tullut selkeästi kaupallistettua ja institutionalisoitunutta Katutaidetta, yhä vastakohtaisempaa edeltäjäänsä nähden. (Schacter 2019, 411.)

Siinä, missä graffitia on suuren yleisön vaikea ymmärtää, koska sen visuaaliset kokeilut typografialla sulkevat suuren osan katsojista ulkopuolelle, katutaide koostuu

lähtökohtaisesti helposti luettavista ja ymmärrettävistä kuvista, aforismeista ja iskulauseista. Se on siis myös tässä mielessä huomattavasti helpommin lähestyttävissä kuin graffiti. Kuten Schacter huomauttaa, jo varhaiset katutaiteilijat pyrkivät nimenomaan avoimempaan, laajemmin visuaaliseen ja integratiivisempaan lähestymistapaan. He myös pyrkivät itsenäisyyteen ja ymmärsivät urabaania ympäristöä: tuloksena oli taidemuoto, joka oli tarkoituksellisesti helposti lähestyttävissä – sekä visuaalisesti että fyysisesti. (Schacter 2019, 411.)

Ehkä olennaisin erottava tekijä graffitin ja katutaiteen välillä on niiden maine, se millaisina ihmiset ne mieltävät. Jos katutaide tosiaan on taidetta, joka tapahtuu kadulla, silloin sillä on oikeutus olemassaoloonsa sinänsä taiteen muotona. Yhtenä taiteenmuotona – oli se sitten kuinka järjestystä uhmaavaa tai luvaton tahansa – katutaiteella olisi sosiaaliseen sopimukseen pohjautuva auktoriteetti tuoda sanomansa julki. Immanuel Kantin ajatusten mukaisesti se olisi ”tarkoituksellista ilman tarkoitusta” eli taiteella ei ole ennalta määrättyä arvoa, vaan taide synnyttää itse oman arvonsa (esim. Ryan 2020). Sekä katutaiteen että graffitin kohdalla väitellään usein siitä, onko kyse taiteesta vai vandalismista. Mutta usein nämä ovat toistensa vastakohtia: siinä missä vandalismi on tuhoavaa, taide on lähtökohtaisesti jotain uutta luovaa (esim. Dovey et.al 2012, 22). Kun graffitilla on painolastinaan rikoksiin ja salaperäiseen alakulttuuriin linkittyvä menneisyytensä, katutaide on onnistunut paljolti karistamaan sen harteiltaan: sillä on itseisarvo.

Jos edellisen alaluvun päätteeksi onnistuin puristamaan kasaan jonkinlaisen kompaktin määritelmän graffitille, on kai pakko pyrkiä sellaiseen myös katutaiteen kohdalla. Edellä läpikäytyyn perustuen ja tämän tutkimuksen tarkoitusta varten: katutaide on ilman omistajan lupaa julkiselle paikalle maalattu, piirretty, raaputettu, liimattu, veistetty tai muulla tavoin esiintuotu selkeästi käsitettävissä oleva usein lyhytikäinen, perinteisiäkin taiteellisia ansioita sisältävä visuaalinen elementti, jolla voi siten olla taiteena sosiaaliseen sopimukseen perustuva auktoriteetti olemassaoloonsa, joskaan ei välttämättä nimenomaiseen esiintymispaikkaansa.

Yllä oleva määritelmä ei sekään – kuten ei graffitin kohdallakaan – ole täydellinen, mutta tämän tutkimuksen tarpeisiin riittävä. Epäkaupallisuuden painottaminen ei sekään ole tässä olennaista, sillä jos katutaide ilmenee nimenomaan kadulla – kuten tässä

tutkimuksessa oletetaan – eikä esimerkiksi galleriassa, jo se tekee siitä epäkaupallista. Se voi tällöin olla kylläkin luvallista, eli julkista taidetta, mutta sekään ei tee siitä kaupallista.

2.3 Tarrat ja julisteet

Jos graffiti ja katutaide yleensä ovat suoraan jollekin pinnalle maalattuja teoksia, näiden lisäksi seiniä, lyhtypylväitä, sähkökaappeja ynnä muita vastaavia peittävät useissa kaupungeissa myös erilaiset tarrat ja julisteet.

Nämä erilaiset (yleensä) paperiset viestit voivat olla joko pelkästään tekstipohjaisia, täysin kuvallisia ja käyttää esimerkiksi graffitin tyylikeinoja tai olla katutaidetta taiteelliselta arvoltaan. Olennaista on ehkä kuitenkin ennen kaikkea se, että yleensä pienehköjä tarroja on helpompi, nopeampi ja huomaamattomampi levittää. Nippu tarroja mahtuu helposti taskuun, siitä voi ottaa yhden kappaleen valmiiksi ja liimata sen vaikka liukuportaiden sivuun ohi lipuessaan. Välttämättä ei myöskään tarvita kuin pieni kädenliike ilman tarvetta edes pysähtyä. Erilaisia tarrojakin voi tulostaa huomattavia määriä nopeasti ja halvalla vaikka kotonaan. Jos vertaa kaikkia näitä puolia sinänsä melko nopeaan ja katutaiteilijoiden paljon käyttämään stencil-maalaukseen, ero on ilmeinen.

Toisaalta tämä nopeus ja vaivattomuus voi toimia myös käänteisesti: kuten Dovey kumppaneineen (2012, 27) tuo esiin, suurimmat ”piissit” ja yksityiskohtaiset stencilit vaativat tekijältään usein enemmän taitoa ja niiden tuottamiseen menee sitä enemmän aikaa, mitä taidokkaampia ja yksityiskohtaisempia ne ovat. Näin ne samalla ylittävät generarajoja, kun yhä useammat alkavat tunnustaa ne katutaiteeksi pelkästään graffitin tai vandalismin sijaan. Samalla niiden todennäköinen elinikä paikallaan kasvaa, mutta myös niiden tekeminen vaatii pidemmän ajan, ja jos paikka on luvaton, myös kiinnijäämisriski kasvaa (ibid., 27). Tarran voi liimata nopeasti ja helpommin esimerkiksi lyhtypylvääseen, johon stenciliä tai graffitia olisi käytännössä mahdotonta tehdä. Mutta samaan aikaan tarrat ja julisteet on myös helpompi poistaa tuolta paikalta – varsinkin kun ne harvemmin keräävät taidokkuudellaan arvostusta taiteena.

Tarrat ja julisteet voidaan siis käsittää yhtenä julkisen katutilan viestinnän genrenä, Vigsø (2010) näkee ne tiettyjen ominaisuuksiensa perustella jopa täysin omana välineenään. Esimerkiksi Reershemius puolestaan näkee tarrojen tuottamisen ja liimaamisen siten toimintana, jonka tarkoituksena on kerätä huomiota jalankulkijoilta tavoitteenaan myydä, vakuuttaa, varoittaa, säännellä, esitellä tai ”tagata” (2009, 624). Jos asiaa ajatellaan näin, tarrat ja julisteet erkanevat katutaiteen ja graffitin piirteistä myös muuten kuin vain teknisellä tasolla: kumpikaan jälkimmäisistä ei ainakaan autenttisimmillaan varoita tai sääntelee mitään tai mistään, kaikkein vähiten pyri myymään jotain.

Mutta kuten Reershemius toteaa, tarrat sen sijaan voivat pyrkiä myös myymään jotain, esimerkiksi pikkubändin uutuuslevyä ja esimerkiksi monet pientapahtumat mainostavat itseään kaduille liimatuilla julisteilla. Tutkimuksessaan Birminghamin kaduille liimatuista tarroista Reershemius löysi pieneltä alueelta ison joukon tarroja, joista selkeä enemmistö oli jollain tavoin sosiaalisia rajoja rikkovaa, mutta toiseksi eniten, lähes neljäsosa, oli jonkinlaisen kaupallisen viestin sisältäviä tarroja (Reershemius 2012, 630). Toisaalta tarroilla tekijä voi levittää omaa tagiaan eli nimimerkkiään graffitin tavoin (ibid., 638-639) tai tarrassa voi olla taiteellinen kuva, kärkevä väite tai yksilöllinen mielipide, runo tai pidempi tarina. Reershemiuksen haastattelemat taideopiskelijat esimerkiksi totesivat, että jotkut käyttävät tarroja nimenomaan oman tyyliinsä esiintuomiseen, eli puhtaasti taiteellisesta näkökulmasta (ibid., 637). Näin tarrat ja julisteet ovatkin ehkä monipuolisin ja eniten genrerajoja rikkova kaduilla tapahtuvan viestinnän muoto.

Ihmiset ovat raaputtaneet, kaivertaneet ja maallaneet seiniin vuosituhansien ajan ja on helppo ajatella, että tarrat ja julisteet ovat lähinnä modernin kaupunkiympäristön ilmiö. Tietysti vasta kirjapainotaito mahdollisti tämänkaltaisen viestinnän kaduilla, mutta sekin tarkoittaa, että julisteita on voitu tässä mielessä käyttää jo satoja vuosia. Edelleen esimerkiksi Downing muistuttaa, että myös poliittisten julisteiden käyttö joukkoviestintävälineenä on ollut aktiivista ainakin 1800-luvun lopulta lähtien: kiinalaiset *dazibao*-julisteet olivat alun perin hallitusta tukevia, mutta ilmapiirin muuttuessa julisteissa alkoi näkyä myös sen vastaista kritiikkiä. Julisteet mahdollistivat anonymiteetin (ja siten rajunkin vastahegemonisen kritiikin), niitä oli helppo ja nopea levittää ja niillä saattoi saavuttaa suurenkin yleisön. (Downing 2001, 170-171.)

Mitä tulee eroon julisteen ja tarran välillä, kyse on ehkä enemmän koosta: tarra on pienempi, ja ehkä jossain tavallisen paperiarkin kohdalla siitä tuleekin juliste, vaikka mikään muu ei muuttuisi. Toisaalta kun kiinnitämme huomion kokoon, käy selväksi, että kiinnittääkseen ohikulkijan huomion tiettyyn pienikokoiseen tarraan, sen tekijän on usein hyödynnettävä mahdollisimman monia merkitysulottuvuuksia (Reershemius 2012, 633): värit, typografia ja tarran muoto muuttuvat tärkeämmiksi.

Samaan aikaan koko tuo esiin myös erään puolen, joka tarroilla kaduilla on: paitsi että ne usein rikkovat generajoja, ne saattavat pyrkiä yhdistämään myös eri välineitä. Pienen koon vuoksi koko haluttua viestiä tai sen perusteluja on usein mahdotonta saada mahtumaan tarraan, joten ne monesti ohjaavat lukijansa internetiin tiettyyn verkko-osoitteeseen hankkimaan asiasta lisää tietoa (Reershemius 2012, 634). Mahdollisesti tarrassa ei muuta tekstiä olekaan kuin verkko-osoite. Tämä on ominaisuus, jonka voidaan katsoa puuttuvan käytännössä täysin graffiteilta tai katutaiteelta. Sen sijaan eräs ominaisuus on kaikille näille yhteistä: autenttisimmillaan kaikki kolme ovat käytännössä luvattomia ja siten useimmiten laittomia, jos joskus kuitenkin siedettyjä.

Edellisissä alaluvuissa pyrin kummankin päätteeksi muotoilemaan tämän työn kannalta olennaisen määrittelyjoukon sekä graffitille että katutaiteelle. Tämän tutkimuksen puitteissa käsittelemme edellä mainittujen lisäksi siis: julkiselle paikalle ilman lupaa liimattuja tai muuten kiinnitettyjä painotuotteita.

Kun nyt olen esitellyt kaduilla tapahtuvan viestinnän eri muotoja, seuraavaksi pohdin sitä, onko katu niiden olemukselle välttämätön vai riittääkö yhteys siihen pelkästään nimen tai menneisyyden tasolla.

2.4 Vastarintaa vai valtavirtaa sekä tapaus Mobile Lovers

Edellä esitetty kysymys voi äkkiseltään tuntua turhalta, mutta mielestäni sitä on kuitenkin olennaista pysähtyä pohtimaan viimeisten vuosien kehityksen valossa. Jos edellä esitetyille taide- tai viestintämuodoille kaikille olennaista oli niiden luvattomuus, häviääkö niistä jotain olennaista, jos niistä tulee hyväksytympiä tai ne siirretään pois

alkuperäiseltä paikaltaan, kadulta? Tämä on todella nähty ongelmana: on pohdittu, onko kapitalismi tappanut katutaiteen (Young 2014, siteerattu Millie 2014).

Tarkastelen tätä paitsi teorian, myös yhden tapausesimerkin kautta: Bristolista, Englannista kotoisin oleva katutaiteilija Banksy on ehkä maailman kuuluisin lajissaan ja esiintyy lähes jokaisessa graffiteja tai katutaidetta käsittelevässä tutkimuksessakin. En kuitenkaan halua tuoda häntä esiin tässä siitä syystä, vaan siksi, että hänen kauttaan tulevat hyvin käytännöllisesti esiin ongelmallinen suhde katutaiteen ja kaupallisuuden välillä, toisaalta se, pitääkö katutaiteen sijaita kadulla ollakseen katutaidetta ja miten katutaiteella voi olla sekä kantaaottava ulottuvuus että laajalti tunnustettu taiteellinen – ja siten myös kaupallinen – arvo. En väitä löytäväni jotain yksiselitteistä vastausta esimerkiksi sille, mikä ylipäänsä on ”taidetta”, sillä se on kysymys, jota itseäni paljon viisaammat teoreetikot ovat pohtineet filosofian alkuhämäristä saakka ja debatti on edelleen käynnissä, kuten tästäkin alaluvusta käy ilmi. Mutta ehkä asian ongelmallisuus erityisesti katutaiteen suhteen tulee tässä esille.

Vuosien kuluessa katutaide on institutionalisoitu hyväksytyksi osaksi yhteiskuntaa, josta sille annettu nimikin kielii: emme puhu post-graffitista, vaan *katutaiteesta*. Monin paikoin ns. puhtaasta katutaiteesta ja sitä jäljittelevistä taidesuuntauksista, joita jotkut kutsuvat katutaiteeksi, vaikka ne eivät olisi katua koskaan nähneetkään, on tullut sisäsiistejä – ne sopivat vaikka taidepainatuksena pikkukaupungin perheen olohuoneen seinälle. Monet kaupungit ja yhteisöt pitävät perinteistä alakulttuurigrffitia usein edelleen laittomana, mutta katutaiteesta on tullut myös tällaisissa paikoissa toisinaan hyväksyttyä, haluttua ja jopa jossain määrin keskiluokkaistumisen ja luovan naapuruston merkki. Tagien voidaan ajatella karkottavan pääomaa, kun taas katutaide houkuttaa sitä autenttisuuden merkinä – tagit liitetään rappioon ja alennustilaan, mutta katutaide saattaa olla avaintekijä alueen gentrifikaatiolle (Dovey et. al. 2012, 35-36). Kuten Schacterkin sanoo, pelkästään graffitin näkeminen saattaa tuntua riskinotolta, mutta katutaide välttää graffitin luoman pelon, ja säilyttää silti (ainakin jossain määrin) sen kyvyn sävähdyttää. Katutaide on jännittävää, mutta täysin turvallista – kapinallista, mutta suojattua. Siksi katutaidetta on jo lähtökohtaisesti helpompi hyödyntää kaupallisesti ja siksi se myös on levinnyt niin helposti ja laajasti. (Schacter 2019, 412.) Toki graffitikin on paikoin karistanut niskastaan vanhaa rikollisuuden ja alakulttuurin synkkää leimaansa: sitä hyödynnetään yhtä lailla kaupallisesti – mainoksissa,

joukkoviestimissä, lehdissä ja kirjoissa, sekä vaikka vaatteissa ja huonekaluissa. Valtavirran tuottamat erilaiset versiot graffiteista ja katutaideeteoksista – julisteet, postikortit, taidepainatukset ja vastaavat – etäännyttävät niitä yhä kauemmas sen varsinaisesta välineestä eli kadusta ja seinästä. (Merrill 2015, 375.) Kuten jotkut tutkijat huomauttavat, graffitin luvattomuus ja laittomuus ovat niin syvään juurtuneita sen olemuksessa, että graffitin sulauttaminen osaksi hyväksyttyä yhteiskuntaa kieltämällä sitä olemasta oma luvaton itsensä, on nimenomaan yksi valvonnan hienovarainen muoto. (van Meerbeke & Sletto 2019, 367.) Sama pätee tietysti myös katutaiteeseen, sikäli kuin se oletusarvoisesti on laitonta: luvalliset maalauspaikat, katutaidenäyttelyt, -huutokaupat ja vastaavat vievät pois järjestykselle aiheutuneen uhan ja tekevät siitä yhden ansaintamahdollisuuden lisää.

2000-luvun kuluessa Banksy on saavuttanut teoksillaan maineen sekä arvostuksen, jollaista tuskin kukaan toinen katutaiteilija nauttii tuon kulttuurin ulkopuolella. Kun Lontoon viranomaiset aloittivat kaupungissa siivouskampanjan vuoden 2012 olympialaisten alla, Banksyn työt saivat poikkeusstatuksen (Ryan 2017, 5). Hän ei ole ensimmäinen eikä tosiaankaan ainoa, paremmuudestakin voi makuusioiden mukaisesti väitellä, mutta tunnetuin hän varmasti on. Huomattavan moni tunnistanee Banksyn nimen, vaikka ei osaisi nimetä ainuttakaan toista genren edustajaa. Usein Banksyn teokset kritisoivat vallanpitäjiä ja sotaa sekä korostavat ihmisoikeuksia ja paitsi että niiden aiheet ovat kantaaottavia, myös niiden sijoituspaikka saattaa olla sitä: Banksy on maalannut esimerkiksi Israelia ja Palestiinaa erottavaan muuriin. Useimmiten suurikokoisissa ja stencil-tekniikalla tehdyissä maalauksissa esiintyvät esimerkiksi kukkakimppua heittävä naamioitunut protestoija, pommia halaava pikkutyttö tai toisiaan suutelevat miespoliisit. Teoksissa on usein huumoria ja monesti ne rinnastavat yleisesti viattomina pidetyt asiat (pikkutyttö) tuhoa kylväviin (pommi). Mahdollisesti yksi Banksyn suosion syy on salaperäisyys, joka häntä ympäröi: kukaan pientä lähipiiriä lukuun ottamatta ei tiedä hänen todellista henkilöllisyyttään, jota nimimerkin taakse kätkeytyvä taiteilija varjelee kaikin keinoin. Samaan aikaan häntä on verrattu Andy Warholiin ja nimetty parhaaksi asiakksi, joka on tapahtunut nykytaiteelle ylipäänsä.³

³ Banksysta ja hänen töistään ks. esimerkiksi Waclawek 2008, myös tässä.

Kuten monien katutaiteilijoiden, myös Banksyn juuret ovat perinteisessä graffitissa jo ennen vuosituhannen vaihdetta. Stencil-tekniikkaan vaihdettuaan ja jo pitkään ennen vuotta 2014 hän oli hankkinut niin paljon mainetta ja tunnustusta, että suhtautuminen hänen töihinsä oli muuttunut muusta katutaiteesta huomattavasti poikkeavaksi. Niinpä sitten, kun tuon vuoden keväällä kuva Banksyn uudesta teoksesta *Mobile Lovers* ilmestyi tämän verkkosivuille, fanit innostuivat. Pian kävi ilmi, että se oli maalattu bristolilaisen nuorisokeskuksen takaoveen. Alle vuorokausi myöhemmin nuorisokeskus irrotti oven paikoiltaan ja siirsi sen sisätiloihin teosta suojellakseen. Se miellettiin lahjaksi Banksyltä keskukselle ja keskuksen johtaja aikoi myydä sen kerätäkseen varoja. Sitä ennen teosta pääsi katsomaan keskukseseen pientä lahjoitusta vastaan. Mutta myös kaupunki oli sitä mieltä, että kyse oli lahjasta, tosin sen mielestä Bristolin asukkaille, koska teos oli alun perin ilmestynyt kaupungin maalle. Siksi sen pitäisi myös pysyä kaupungissa ja asukkaiden nähtävänä.⁴

Esimerkiksi Waclawek pohti myös katutaiteen paikkaa. Hän argumentoi, että katutaide on olennainen osa kaupunkien visuaalista ilmettä. Rakennukset ovat myös osa tuota ilmettä, ne ovat yksi tapa käyttää tilaa, yhdenlainen visuaalinen merkki. Jos sen seinään maalataan katutaidetta, rakennuksen alkuperäinen merkitys muuttuu. Kuten Waclawek toteaa, kaikki kuvallinen ilmaisu kaduilla on sidoksissa todellisuuteen: tarkoittaa se sitten joko sitä, että olemme kuluttajia (mainokset), lakien kohteita (liikennemerkkit) tai kapinoitsijoita (graffiti). Katutaide, samoin kuin mainokset, muut kyltit ja julkinen taide, kaikki välittävät jonkin viestin julkisessa tilassa. Mainonnasta poiketen katutaide ei rohkaise kuluttamaan kuten mainokset, vaan kannustaa henkilökohtaiseen ilmaisuun ja ajatteluun. Myös hänen haastattelemansa katutaiteilijat näkivät työnsä lisänä kaupungin visuaaliseen kulttuuriin ja jopa vaihtoehtona sille. (Waclawek 2008, 285-286.)

Yksi syy graffitinkin alkuperäiseen vastustukseen voi olla sen rinnastuminen laittomuudessaan likaan ja saasteeseen, joka on eristettävä ja poistettava ennen kuin se leviää ympäristöönsä. Tämän ajatuksen voi viedä jopa niin pitkälle, että tällainen erottelu ei vain luo, mutta myös ylläpitää yhteiskunnan sosiaalista järjestystä, jopa niin, että sitä tarvitaan luomaan ero hyväksytyn ja kielletyn välillä. Graffitin esiintyminen

⁴ *Mobile Lovers* -tapauksesta tässä työssä Hansen 2018, joka pohtii tapausta ja sen merkitystä laajemmin. Itse yritän pitäytyä tässä vain tapahtumien pääpiirteissä.

yhteiskunnan reunamilla ja kaupunkien varjoissa ylläpitävät sen hämärää ja likaisuuteen liittyvää imagoa. Mutta kun graffiti siirtyy sisätiloihin, galleriaan tai kodin seinälle, sen ”likaisuus” häviää kuin taikauskusta ja siitä tulee hyväksyttyä (Schacter 2008, 43-44.) Rikollisuus muuttuukin luovuudeksi.

Mielenkiintoista Mobile Lovers -tapauksessa on se, että teos nähtiin yksiselitteisesti lahjana: sillä miellettiin olevan arvo. Kuten Susan Young (2014, siteerattu Hansen 2018) toteaa, tämä kuvastaa sitä, miten yhteisöt usein näkevät katutaiteen, erityisesti vastakohtana graffitille: siinä missä graffitin ajatellaan lähinnä vähentävän yhteisön sosiaalista pääomaa, katutaiteen koetaan lisäävän sitä. Graffitin perillisenä myös katutaiteen yksi piirre on sen väliaikaisuus, joka toisaalta osittain johtuu myös siitä, että niillä ei ole aiemmin katsottu olevan kulttuurista arvoa, joka puolustaisi niiden säilyttämistä. Mutta viimeistään Banksyn kohdalla tämäkin on muuttunut: Mobile Lovers miellettiin heti aidoksi ”Banksyksi”, teokseksi, jolla on arvoa lahjan saajalle, oli tämä sitten kuka olikin. Jokin Banksyn yksinkertaisessa stencil-tyylissä vetoaa ihmisiin, vaikka taidekriitikko saattaisi pitää niitä tyyllillisesti ja siten taiteellisesti vähäarvoisina. Tästä huolimatta Mobile Lovers -teoksessa on ehkä enemmän taiteellista monitulkintaisuutta kuin suoraan löydettävissä olevaa argumentaatiota (eikä se siksi ilman tätä tapausesimerkkiä olisi osa tätä tutkielmaa, ainakaan aineistossa): maalauksessa on toisiaan halaava pariskunta, jotka toistensa selän takana selaavat matkapuhelimiaan.

Pian Bristolin poliisi kävi siirtämässä teoksen nuorisokeskuksesta kaupungin käskystä ja se asetettiin esille kaupunginmuseoon. Toisaalta sen ajateltiin olevan siellä neutraalilla maaperällä sillä aikaa, kun molemmat osapuolet pyrkivät perustelemaan oikeutensa teokseen. Toisaalta museon myös nähtiin edustavan yhteisöä ja sen ihmisiä, tarjoten näille mahdollisuuden nähdä jotain yhteisesti kulttuurisesti arvokasta ja suojellen sitä. Teoksen kohtalosta järjestettiin kysely kaupunkilaisille, mutta mielipiteet lahjan todellisesta saajasta kävivät tasan. Niinpä neuvoa asiassa päätettiin kysyä Banksylta itseltään, nimettömältä ja näkymättömältä yksilöltä kuin paranormaalilta tai uskonnolliselta kohteelta. Ja Banksy vastasi: hän lähetti kirjeen sekä pormestarille että nuorisokeskukselle, totesi työn tosiaan olevan hänen tekemänsä ja tarkoitettu nimenomaan nuorisokeskukselle, joka saisi tehdä sillä kuten haluaisi.

Taloudellinen hyödynnettävyys on yksi lähtökohta miettiä katutaiteen ja graffitin olemusta, mutta toisaalta sitä voidaan lähestyä myös luvattomuuden tai luvallisuuden kautta. Rigglen (2010) mielestä katutaiteelle oli olennaista nimenomaan sen sijainti kadulla. Baldinin mielestä tämä ei kuitenkaan ole riittävä määritelmä, vaan hän halusi painottaa katutaiteen kumouksellisuutta (2016, 187). Baldini toteaa, että katutaide on aina kumouksellista siinä, että se haastaa ne tavat ja tottumukset, jotka sääntelevät julkisen tilan hyväksyttyä käyttöä, erityisesti nykyaikaisessa länsimaaisessa yhteiskunnassa, jossa mainoksilla on ”monopoli” julkisessa tilassa (ibid., 188). Kaikki katutaide ei ole poliittista, mutta muuttamalla aidat, seinät, ja muut urbaanit tilat ilmaisiksi taidenäyttelyiksi, katutaiteilijat ottavat takaisin ihmisten oikeuden ilmaista itseään julkisessa tilassa. Edelleen katutaiteen kaupallistuminen esimerkiksi mainoksiin tai taidegallerioiden seinille, saa sen menettämään itsestään jotain olennaista. Siten katutaide tarvitsee tuota kumouksellisuutta ollakseen oma itsensä. Ja jos se ei sitä ole, siitä tulee normi, vain yksi taiteen tyyli laji muiden joukossa. Siten katutaide muuttaa myös esiintymispaikkojensa luonnetta ja tekee niistä paikkoja kamppailulle. (Baldini 2016, 188-189.)

Rigglen vastaus (2016) Baldinille oli, että esittäessään oman väitteensä, hän ajatteli katu muutenkin kuin vain tilana, joka mahdollistaa pääsyn yhdestä paikasta toiseen. Hän ajatteli sen kulttuurista merkitystä tilana, joka ennen kaikkea on nimenomaan julkinen, yleisöä varten, ja joka on periaatteessa täysin vapaa itseilmaisulle. Ollakseen katu myös kulttuurisessa mielessä, kadun on oltava paitsi siirtymisen mahdollistaja, myös paikka, jossa voimme ilmaista itseämme, arvojamme, tyyliämme sekä kohdata ja arvostaa toisiamme. Vapaissa yhteiskunnissa todella julkisessa tilassa tämä sallitaan suhteellisen vähin rajoituksin. Tällaisessa tilassa katutaide ei myöskään olisi kumouksellista, vaan lähinnä jopa odotettava itseilmaisun muoto. Yhtä lailla Riggle tyrmää useissa kohdin Baldinin ajatuksen katutaiteesta kaupallisuuden vastaisena. (Riggle 2016, 191-192.)

Näiden kahden keskustelu liikkuu toisaalta paljon jo hyvin käsitteellisellä ja filosofisella tasolla, ja paljastaa lähinnä eroja siinä, millaisena kirjoittajat mieltävät nykyisen länsimaisen yhteiskunnan: kaupallisuuden kyllästäjänä ja kansaa kuluttajiksi alistavana massayhteiskuntana, vai liberaalina, individualististen aktiivisten kansalaisten melko rajoitteettomana kokoontumispaikkana.

Jos kansa nähdään massana ja julkinen tila kaupallisuuden sekä vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen suitsemina, silloin sallitun rajat rikkova teko – graffitin maalaaminen, tarran liimaaminen tai julisteen ripustaminen – on jo sinänsä merkki kumouksellisuudesta, riippumatta siitä, mikä olisi lopulta ollut tekijän tarkoitus. Jos taas tällaista toimintaa pidetään periaatteessa sallittuna, mahdollisena ja ehkä jopa toivottavana, silloin katutaide on vain yksi yhteiskuntaan kuuluvan itseilmaisun väline, jonka erottaa vain sen ilmenemispaiikka, eli katu.

Mutta kaikki vapaan pääsyn piirissä olevat tilat ovat nekin silti jonkin tahon hallinnassa ja omistamia, yksityisen tai julkisen. Jos joku alkaisi keskellä päivää maalata suurta teosta kaupan ikkunaan, tai liimaamaan metron penkkiin julisteita, olivat ne visuaalisesti kuinka hienoja tahansa, sitä tuskin saisi jatkaa kovin pitkään. Siispä teoksen on ilmaannuttava paikalleen salaa ollakseen siinä ainakin hetken. Kuten Bengtson sanoi: katutaide kyseenalaistaa julkisen tilan järjestyksen ja tähän järjestykseen kuuluu myös se, kenelle julkinen tila kuuluu ja mitä siellä sopii tehdä. Graffiti saa olla olemassa sitten, kun se lakkaa olemasta oma itsensä (Halsey & Pederick 2010, 97; siteerattu Dovey et. al., 2012, 39). Paradoksaalisesti, jos graffiti on autenttista, se ei ole auktorisoitua, ja jos se sitä on, se ei enää ole autenttista. (Dovey et. al., 2012, 40.)

Tästä pääsemme seuraavaan ongelmaan katutaiteen olemuksessa: niin kauan kuin katutaide miellettiin jo lähtökohtaisesti väliaikaiseksi ja ylipäänsä ilman lupaa jonkun toisen omaisuudelle maalatuksi ja siten laittomaksi, sillä ei myöskään ollut kulttuurista tai taloudellista arvoa, eikä sen omistajuutta tarvinnut sen enempää pohtia. Se oli kyllä ehkä taidetta julkisella paikalla, mutta pinnan omistaja saattoi tuhota sen saman tien tai sietää sitä paikallaan. Toisaalta tekijänoikeus mahdollisesti kuuluisi taiteilijalle, mutta koska kyse on luvattomuudessaan myös vahingonteosta, kuinka moni taiteilija haluaisi tulla todella omalla nimellään esiin puolustamaan oikeuttaan teokseen? Juridisesti katsoen Banksy ei voinut antaa lahjaansa, koska sen omistaja oli periaatteessa Bristolin kaupunki, vaikka se hyväksyikin Banksyn tarkoituksen. Siten tämän moraaliset oikeudet – jos kohta ei välttämättä juridisia oikeuksia – teokseensa tunnustettiin.

Tässä onkin eräs painottamisen arvoinen seikka: vaikka Banksyn omistajuutta teokseen ei juridisesti vahvistettu, kaupunki ja nuorisokeskus tunnustivat hänen tekijänoikeutensa ja sen, että ne ylittivät kaupungin oikeuden omaisuuteensa ja sen hallintaan. Toisaalta jokin aika sitten Banksy hävisi oikeustapauksen erään hänen tunnetuimman maalauksensa tekijänoikeudesta.⁵ Englantilainen yritys haastoi Banksyn yrityksen pyrkimyksen rekisteröidä se tavaramerkkinä. Tällä kertaa jotta Banksyn moraaliset oikeudet teokseen olisi tunnustettu, hänen olisi pitänyt muun muassa paljastaa henkilöllisyytensä, mikä ei tietenkään käynyt päinsä. Nyt yritys myy maalauksella kuvitettuja postikortteja parilla eurolla. (.) Kun katutaiteelle on myös alkuperäisellä paikallaan löytynyt kulttuurinen arvo, siitä seuraa myös niiden kaupallinen arvo, mikä puolestaan johtaa siihen, että niitä pyritään hyödyntämään.

Waclawekin haastattelemien katutaiteilijoiden tekniikat ovat kehittyneet vuorovaikutuksessa kaupungin fyysisen ja symbolisen ympäristön kanssa. Siten nämä kaupungin ja urbaanin ympäristön tarjoamat rajoitteet ja mahdollisuudet ovat olennainen osa myös teoksia itsessään. Julkinen kulttuuri on eri suhteiden ilmaisu, ja sen osana katutaide rakentaa ja muokkaa näitä suhteita, nimenomaan osana kaupunkikuvaa. (Waclawek 2008, 288.) Edelleen graffitille ja katutaiteellekin olennainen piirre oli niiden mahdollinen lyhytikäisyys: kadulla ne voivat hävitä esimerkiksi sään tai saasteiden vaikutuksesta tai koska viranomaiset tai toiset katumaalarit hävittävät ne tai maalaavat päälle uuden teoksen. Gallerioissa ja museoissa myös tämä ulottuvuus häviää täysin.⁶ Esimerkiksi ovi, jolle Mobile Lovers -teos oli maalattu, oli kostunut ja museossa sitä pyrittiin kuivaamaan teoksen säilymiseksi. Se myös valaistiin huomattavan eri tavalla, kuin sen alkuperäiselle paikalla kujalla (Hansen 2018, 290). Kadulla ei myöskään ole kuraattoria päättämässä kenen työ pääsee esille, eikä näytteille asetettu teos etäännytä sitä katsojastaan, vaan kadulla se on kietoutunut erottamattomasti muun muassa katumaiseman kaupallisiin, juridisiin ja arkkitehtuurisiin tasoihin. (Dovey et. al., 2012, 37.)

⁵ HS 18.9.2020: *Banksy yritti puolustaa tekijänoikeuksiaan yhteen tunnetuimmista teoksistaan, mutta epäonnistui – taiteilijan olisi pitänyt paljastaa henkilöllisyytensä.* <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006640392.html> (vierailtu 8.11.2020)

⁶ Toisaalta Banksy tarjoaa tässäkin täydellisen esimerkin: hänen töitään on viime vuosina suojattu myös alkuperäisellä paikallaan esimerkiksi pleksilasin alle, suojellen niitä näin mahdollisilta mainituilta kohtaloilta (ks. esim. Dovey et.al 2012).

Vaikka ainakin akateemisella ja yhteiskuntatieteellisellä tasolla katutaiteen (tulkittu) merkitys häviäisi teosten siirtyessä gallerioihin, kaikki katutaiteilijat tai sellaisina uransa aloittaneet, eivät koe tätä ongelmana. Heille teosten valmistaminen gallerioihin on täysin eri asia kuin kadulla maalaaminen, näyttelyitä varten on esimerkiksi mahdollista kokeilla aivan uusia valmistustekniikoita. Kuten eräs haastatelluista asian muotoilee, ”kaduilla maalaaminen oli tapa boikotoida taidemaailmaa” ja ”pitää yllä omaa kapinahenkeä”, gallerioissa hänellä oli aikaa laajentaa esteettistä ilmaisuaan. (Waclawek 2008, 293-294.) Eli periaatteessa tekijöille itselleen kyse on taiteellisten mahdollisuuksien laajenemisesta – eihän Banksykaan olisi voinut maalata täysikasvuista norsua vaaleanpunaiseksi ja asettaa sitä näytille kadulla, kuten taas teki galleriassa.

Kun Mobile Lovers -teoksen omistajuus oli päätetty, nuorisokeskuksen johtaja haki sen museosta ja vei arvioitavaksi: Antiikkia, antiikkia -ohjelmaan, jota kuvattiin lähistöllä – siitä huolimatta, että teos oli alle kaksi kuukautta vanha. Jokin aika myöhemmin se myytiin yli 400 000 punnalla, joka oli hyvin lähellä ohjelmassa annettua hinta-arviota.

Jos ajattelemme, että katutaide ja graffiti ovat vain yksi hyväksytty itseilmaisun muoto urbaanissa ympäristössä, niille käy kuten katutaiteilijoiden töille gallerioissa: ne ovat täysin eri asia kuin se, mitä ne aiemmin ovat edustaneet. Jos niitä pidetään kaupallisesti hyödynnettävissä olevina ilmiöinä, niille uhkaa käydä samoin. Olennaista tässä alaluvussa on mielestäni edellä esitetyn suhde varsinaiseen tutkimusaiheeseen. Waclawek liittää katutaiteen osaksi nykyaikaisten kaupunkien visuaalista maisemaa siinä missä liikennemerkkit ja mainoksetkin. Näin myös pitkälti katutaiteilijat itse. Siten niiden merkitys vastarinnan tai kapinallisuuden symboleina syntyisi ennen kaikkea siitä, että ne sijaitsevat kadulla, osana urbaania visuaalisuutta. Ja jos ne sieltä siirretään, ne menettävät tämän merkityksensä. Kun katutaideteos siirretään galleriaan tai museoon, se lakkaa olemasta merkki vastarinnasta ja se kanonisoituu ”oikean taiteen” joukkoon ja postikorttikopioita siitä myydään matkamuistomyymälästä parilla eurolla. Järjestyksen uhkaaja on sulautettu hegemonian alaisuuteen, tehty vaarattomaksi ja kaupallisesti hyödynnettävissä olevaksi kulutustavaraksi.

Edelleen, myös katutaide voi puhtaasti esteettisten arvojensa tai symboliikkansa lisäksi argumentoida selkeän viestin – esimerkiksi Banksyn teoksissa esiintyvät

sodanvastaisuus tai sukupuolten tasa-arvo – joka on jotain lisää sen semioottiselle tulkinnalle merkinä vastarinnasta. Kääntäen, liikennemerkki voi semioottisella tasolla paikallaan kaupunkikuvassa toimia merkinä laista ja järjestyksestä, mutta se myös välittää selkeän viestin: tässä on pysäköinti kielletty, tässä on suojatie, tässä saa ajaa neljäkymmentä kilometriä tunnissa, varo lapsia. Jos joku näistä merkeistä viedään pois sen sijoituspaikasta kadulla, myös tämä nimenomainen viesti menettää merkityksensä, ei vain se merkitys, joka syntyy osana tulkintaamme kaupunkien visuaalisesta ympäristöstä. Väitän, että näin käy – vaikka ehkä hieman symbolisemmalla tasolla, mutta silti – myös katutaiteelle, graffitille ja tutkimuskohteelleni, sähkökaappijournalismille.

Jos irrotan aamun lehdestä sivun, kehystän sen ja ripustan kotini seinälle, tuo sivu ei enää ole objektiivinen tiedonvälittäjä, vaan enemmänkin sisustusesine. Väitän, että myöskään varsinaista tekstiä ei tuolloin enää lueta samoin kuin aiemmassa kontekstissa, vaikka sen tekisi vielä tuona ilmestymispäivänä. Näin käy mielestäni myös katutaiteelle, graffiteille, tarroille ja muille vapaamuotoisille viesteille kadulla: jos ne kehystää gallerian seinälle, ne muuttuvat ”oikeaksi” taiteeksi, ja vaikka niissä olisi luettavissa mahdollinen yksiselitteinen argumentti, myös tämä ainoa tulkinta häviää ja sen sijaan vapautuu lähes rajaton määrä katsojan tai lukijan muodostamia tulkintoja: Mitä tällä on haluttu sanoa? Mitä se symboloi?

Esimerkiksi monet Banksyn Länsirannan muuriin maalaamat teokset eivät tosiaankaan aukene samalla tavalla, jos ne irrotetaan alkuperäisen sijaintipaikkansa kontekstista. Esimerkiksi symboliikka ja viesti, joka välittyy muuriin tehdystä maalauksesta, jossa poliisi raottaa kuin verhoja vetämällä muuriin aukkoa, josta pilkistää paratiisiranta, ei tosiaankaan valkene samalla tavalla gallerian seinällä. Se vaatii taustakseen nimenomaan monta metriä korkean, satoja kilometrejä pitkän ja katuja halkovan muurin, joka eristää tietynlaiset ihmiset toisista. Kuten Waclawek sanoi: kaupungin ja urbaanin ympäristön tarjoamat rajoitteet ja mahdollisuudet ovat olennainen osa myös teoksia itsessään.

2.5 Sähkökaappijournalismi

Kuten Dovey et. al. (2012) toteavat, suurin osa eri tieteenalojen graffitia käsittelevistä tutkimuksista on perehtynyt siihen, kuka maalaa graffiteja ja miksi. Monesti graffiteja ja katutaidetta myös tarkastellaan osana urbaanin ympäristön semioottista maisemaa ja tulkitsemaan niiden tuottamia merkityksiä sitä kautta.

Päätin edellisen alaluvun toteamukseen, että myös katuviestinnän semioottinen tulkinta riippuu siitä, missä ne esiintyvät. Itselleni näkökulma tässä työssä on kuitenkin se toinen osa tuosta viimeisestä lauseesta, tarkastelussa on enemmän välineen sisältö kuin muoto. Mielestäni kaikki julkiseen tilaan vähintään edellä mainituilla reunaehdoilla tuotettu viestintä muodostaa tosiaan yhden välineen, erot muodoissa ovat eroja eri genrejen välillä. Muun muassa Ryan käsittää katutaiteen laajasti ja lukee siihen artikkelissaan mukaan graffitit, seinämaalaukset, stencilit, liisteröidyt julisteet sekä ylipäänsä käytännössä kaikki kadulta löytyvät ilmaukset. Itse en käyttäisi koko välineestä katutaide-nimitystä, vaan jättäisin sen vain yhden genren nimitykseksi. Ryan käyttää termiä laajassa mittakaavassa käsittääkseen sen nimenomaan yhtenä välineenä, jonka avulla poliittisia viestejä ja näkemyksiä välitetään ja ilmaistaan sekä hallinnolle että kansalle. Poliittisia nämä viestit ovat siinä määrin, kuin ne korostavat tai haastavat yhteiskunnassa vallitsevia valtajärjestelmiä tai ottavat niiden kanssa yhteen. (Ryan 2020, 99-100.)

Toisaalta taas Vigsøn perustelut tarroista omana välineenään sopivat monessa kohdin graffitiin ja katutaiteeseenkin. Vigsøn mukaan tarrat ovat julkisessa tilassa ja siten kenen tahansa saavutettavissa, kunhan vain sattuu kulkemaan ohitse. Julkinen tila toisaalta tekee niistä todennäköisesti myös lyhytikäisiä ja samalla ne flirttailevat luvattomuuden ja alakulttuurien kanssa, mikä tekee niistä tietyllä tavalla ”kansan äänen”, ja antaa niille kapinan ja eliitinvastaisuuden auran. Graffiti ja katutaide kestävät ehkä hieman tarroja pidempään tuottaa, suunnitella ja sijoittaa paikalleen, mutta en pitäisi sitä kuitenkaan ratkaisevana erottavana tekijänä. Mielestäni näiden kaikkien kohdalla kyse on jo näin ajateltuna tosiaan – Vigsøn sanoin – nopeasta, demokraattisesta ja (esiintymispaikkansa vuoksi) ”kajoavasta” viestintävälineestä, joka vieläpä saattaa ilmaantua paikoissa, joissa sitä ei odota. (Vigsø 2010, 31-32.)

Erona graffitiin nähden Vigsø korostaa tekstissään myös sitä, että tarroilla on yleensä myös ”allekirjoittaja”, jota graffitilla ei ole (Vigsø 2010, 35.), vaikka aiemmin jo näimme, että graffiti alun perin on nimenomaan tekijänsä nimikirjoitus, tosin ehkä luettavissa vain samaan alakulttuuriin kuuluville. Edelleen myöhemmin tämän työn aineisto-osuudessa näemme, että myös yhteiskunnallista sanomaa välittäviltä tarroilta tai julisteilta voi puuttua tuo ”allekirjoitus” eli esimerkiksi verkko-osoite tai järjestön nimi. Vaikka tarrasta löytyisikin ”allekirjoitus” – jokin kollektiivi – itse tarran varsinainen liimaaja jää usein kyllä nimettömäksi, myönnän Vigsø:n olevan tässä oikeassa. Mutta yhtä lailla lyhtypylvääseen voi kiinnittää tarran, jossa on liimaajan tagi, joka taas usein esiintyy myös graffiteissa. Vigsø toteaa myös, että graffiti esiintyy usein pinnalla, joka ei liity tekijäänsä (ibid., 35), mutta harvoin toisaalta sitä tekee tarrakaan tai katutaide.

Edellisen kappaleen kritiikin kautta pyrin toisaalta myös perustelemaan, että graffiteissa, katutaiteessa ja tarroissa on tarpeeksi yhteistä ja niiden erot suhteellisia, että on järkevää ajatella niitä yhtenä välineenä, ei vähiten ilmenemispaikkansa perusteella. Ne voivat kyllä olla tämän välineen genrejä, mutta kaikkiaan jos jonkinlainen nimitys pitäisi koko välineelle kehittää, puhuisin itse ehkä katuviestinnästä. Sen nimeäminen ei kuitenkaan ole tässä tarpeellista. Sen sijaan tarpeellista on erottaa tuon välineen sisällöistä se, mihin erityisesti haluan tässä perehtyä – ja antaa sille nimi.

Kuten Chaffee toteaa, graffiti, seinämaalaukset ja julisteet ovat yksi tapa mitata poliittista aktivismia ja valtavirrasta poikkeavia mielipiteitä. Chaffee kutsuu näitä ”julkiseksi taidemediaksi”, todeten, miten ne ovat olleet useiden poliittisten joukkojen käytössä kamppailussa vallasta ja vaikutusvallasta, yrittäessään vaikuttaa julkiseen mielipiteeseen ja saavuttaakseen tai säilyttääkseen tilan poliittisessa keskustelussa. Ryhmät ja yksilöt käyttävät tätä mediaa muun muassa esitelläkseen ja levittääkseen ajatuksiaan, jakaakseen informaatiota sekä tukeakseen tai vastustaakseen yhteiskuntajärjestelmää (Chaffee 1990.)

Näistä syistä tässä alaluvussa yritän selvittää, mitä tarkoitan mahdollisesti hyvinkin kiistanalaisella termillä sähkökaappijournalismi ⁷ . Koska sähkökaappi on

⁷ Termi ei ole alun perin omani: se on peräisin jo melkein kahdenkymmenen vuoden takaa pro seminaari -kurssilta, jonka vetäjä, nykyinen viestinnän professori Anu Kantola, kysyi meiltä kurssilaisilta, mitä

todennäköisesti useimmille tuttu käsite, on ehkä turha käydä tässä läpi sen erityispiirteitä, vaikka se termin kannalta onkin ehkä olennaisempi kuin termin jälkimmäinen osa, jonka käyttäminen on varmasti tässä yhteydessä kiistanalaista. En yritä väittää, että sähkökaappijournalismilla ja sen ammattimaisella puolikaimalla olisi muuta yhteyttä kuin nimen tasolla, mutta termiä käyttämällä pyrin tekemään selväksi – ehkä paikoin hieman väkivaltaisesti, mutta mielestäni silti erityisen tarpeellisesti – mikä osa kaikesta kaduilla sekä muilla julkisilla paikoilla esiintyvistä epävirallisista viesteistä on olennaista tämän tutkimuksen kannalta ja sen kohteena.

Journalismilla tarkoitetaan yleensä käytäntöjä, joiden avulla informaatiota etsitään ja edelleen julkaistaan, ja jonka kautta tehdään julkiseksi asioita, jotka muuten olisivat yksityisiä. Journalismiin kuuluu tuoreen, ajankohtaisen ja faktapohjaisen materiaalin löytäminen ja sen saattaminen yleisesti saataville, mutta sen lisäksi prosessiin liittyy myös aiheiden voimistamista, taustoittamista ja kommentointia. Useimmiten journalismin keskiössä on raportointi, joka syntyy tarkkailusta, asioiden selvittämisestä sekä todentamisesta ja jonka tavoitteena on tuottaa mahdollisimman totuudenmukainen versio tapahtumista, vaikka samaan aikaan tekstiä kerronnallistetaan, jotta se olisi paitsi tiedottavaa, myös viihdyttävää. Monille journalismiin kuuluu ehdottomana ominaisuutena sitoutuminen puolueettomuuteen ja objektiivisuuteen, vaikka jotkut pitävätkin tätä mahdottomuutena. Useimmissa länsimaissa ja vastaavissa talousjärjestelmissä journalismia tuotetaan ammattimaissa organisaatioissa, joiden tavoitteena on myydä tätä tuotetta lukijoille tai houkutella sille mainostajia. (Harcup 2014.)

Ryanin tavoin en miellä pelkkää tarran liimaamista tai iskulauseen maalaamista vielä välttämättä vastarinnan ilmaisuna. Kuten edellisen alaluvun lopussa totesin, myös sisällöllä on merkitystä, ei vain olemassaololla. Edelleen yksi syy siihen, että käytin edellä huomattavasti aikaa erityisesti katutaiteen ja graffitin eri puolien pohdintaan sekä esittelyyn, on sen korostaminen, että niiden rajat keskenään voivat olla häilyviä ja niillä olla toistensa ominaisuuksia. Sisällön painottaminen ottaa tämän huomioon: esimerkiksi monet seinämaalaukset ajatellaan helposti pelkästään katutaiteeksi, mutta yhtä lailla ne voivat artikuloida selkeän viestin, vaikka eivät välttämättä sisältäisi lainkaan tekstiä.

viestinnän osa-aluetta haluaisimme tutkia. Vastattuani tämänkin tutkimuksen aihealueen, Kantola lanseerasi välittömästi kyseisen termin.

Lyhtypylvääseen liimattu runon tai mietelauseen sisältävä tarra taas sisältää ehkä enemmän taiteellisia kuin viestinnällisiä arvoja. Koska genrerajat ovat näin häilyviä, en myöskään siksi halua rajoittaa vain yhteen genreen.

Ryan käyttää tarkoituksellisen laajana pitämäänsä termiä ”poliittinen katutaide”, jonka hän ajattelee käsittävän esimerkiksi julisteet, graffitin, seinämaalaukset ja katuperformanssit, ylipäänsä teot, joiden materiaallinen ja luova tapa hyödyntää katu on sidoksissa niiden poliittiseen merkitykseen. Laajuudessaan tällainen määritelmä myös pitäisi sisällään sen seikan, että jotta jokin voisi olla poliittista, se ei tarkoita pelkästään poliittisten mielipiteiden julkituontia, vaan ennen kaikkea suuntautumista yhteiskuntaa kohden ja ottamista yhteen sen kirjavien valta-asetelmien kanssa (Ryan 2017, 5).

Mutta itse käyttämällä sähkökaappijournalismi-termiä pyrin rajaamaan tästä valtavasta kadulla esiintyvien kirjoitusten ja vastaavien massasta nimenomaan sen osan, joka *sisältönsä* puolesta välittää jonkin ei-kaupallisen, vähintään enemmistölle luettavissa olevan viestin. Tämä on tärkein rajausta tässä työssä ja ehkä ainoa hatara yhtymäkohta sähkökaappi- ja ”tavallisen” journalismin välillä. Se tuo esiin jonkin argumentin muutenkin kuin vain muotonsa tai ominaisuuksiensa kautta. Edelleen sähkökaappijournalismi mahdollisesti levittää vallitsevaa järjestystä haastavaa materiaalia ja/tai kannustaa ihmisiä yhteiskunnalliseen toimintaan sekä muodostaa samanmielisiä joukkoja. Siinä mielessä se voi olla myös täydellisen puolueellista, piirre, jota edes poliittisesti sitoutuneiden lehtien journalismille ei suoda. Ja aivan varmasti esiintyessään nimenomaan kadulla ja muissa julkisissa tiloissa sähkökaappijournalismi kamppailee pelkästään jo olemassaolollaan yhteiskunnallisten valtarakenteiden kanssa. Mutta erotuksena katutaiteelle, joka nykyään sosiaalisen median aikakaudella leviää kuvina jopa ympäri maailmaa (Ryan 2017, 142), sähkökaappijournalismi ei siihen välttämättä pysty: se ei ole samalla tavalla visuaalisuudessaan universaalista, vaan enemmän tekstiin keskittyvänä jopa melkein täysin sidoksissa tiettyyn aikaan, paikkaan ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen.

Edelleen, emmehan usein käsittele esimerkiksi televisiotakaan yhtenä yksiulotteisena kokonaisuutena, vaan on olemassa lastenohjelmia, luontodokumentti, urheilua, dekkarisarja, tositelevisiota ja uutisia. Lisäksi koska katutaiteilijoiden, graffitimaalareiden tai tarranliimaajien motiiveja on usein hankala, ellei jopa mahdoton

selvittää, näen että juuri siksi nimenomaan sisällöllä on tässä yhteydessä olennainen merkitys. Jos näen lyhtypylvääseen liimatun tarran, jossa lukee pelkästään ”Homo”⁸, en voi tietää, onko kyse kommentista seksuaalivähemmistöjen puolesta vai heitä vastaan, taideprojektista, vandalismista vai jostain muusta. Sisällön on avauduttava myös suurelle yleisölle vähintään lyhyen miettimisen jälkeen, ja mikä tässä olennaista: sen on oltava yhteiskunnallisesti, kulttuurisesti, sosiaalisesti tai vastaavalla tavalla vallitsevaa tilannetta, järjestystä, tapahtumia, yleisiä tottumuksia tai tapoja kommentoivaa tai muuttamaan pyrkivää. Yllä mainittu esimerkki ei tällaista selkeää viestiä välitä.

Myös Ryan (2020) kylläkin painottaa sosiaalisten liikkeiden tutkimisessa sitä, että olisi keskityttävä tarkemmin myös esteettiseen puoleen, siihen, miten taiteen ihmisille tuottamat aistikokemukset, tuntemukset ja oivallukset voivat synnyttää (poliittista) liikehdintää, olivat nämä tunteet kuinka epämääräisiä tahansa. Estetiikka toimii kenttänä, jonka kautta paitsi vastarinta, myös valta voivat operoida. Voimakkaita tunteita herättävä taidekokemus voi avata kansalaisten mielissä oven laajemmalle yhteiskunnalliselle vastarinnalle. (ibid., 106-107; 110-111.)

Ja mitä motiiveihin tulee, Ryanin toinen esimerkki käsittelee osittain tätä ulottuvuutta: siinä selviää, etteivät katutaiteilijat sinänsä Argentiinan vuosituhaten vaihteen finanssikriisin aikaisissa protesteissa aiheuttaneet teoksillaan sosiaalista liikehdintää, vaan vasta se – tarve tehdä jotain kriisin keskellä – sai monet merkittävimmistä maalareista tarttumaan maalitölkkiin. Vaikka useissa näissä maalauksissa oli selkeä antikapitalistinen merkitys, monet maalareista eivät kokeneet olevansa aktivisteja. Toiminta oli lähtöisin siitä esteettisestä kokemuksesta, johon perehtymistä Ryan myös painotti sosiaalisten liikkeiden tutkimukselle tärkeänä. Sen sijaan, että olisivat identifioituneet tiettyyn poliittiseen tavoitteeseen, ideologiaan tai strategiaan, jo menossa olleen liikehdinnän tuottama energia sekä tunne, sai nämä ihmiset kaduille maalaamaan. Poliittinen asemoituminen tai tietoisuus muodostuivat vasta vuorovaikutuksessa muiden maalareiden kanssa ja katutaidetta tehdessä. (Ryan 2020, 114-115.)

⁸ Tämä nimenomainen esimerkki on tässä mukana siksi, että olen tosiaan nähnyt tällaisen tarran kadulla. Mitä sillä haluttiin sanoa, on sitten todellakin mysteeri.

Sosiaalisten liikehdintöjen synnyttämä katutaidetuotanto voidaan näin käsittää laajempänä ilmiönä kuin vain propagandististen viestien välittäjänä. Kuten eräs Ryanin haastatteleminen maalareista toteaa, hän ei niele suoraan ensimmäistä teoksistaan tehtyä tulkintaa, koska hänen maalaustensa pääkohde on hän itse. Prosessi kokonaisuutena tekee hänelle jotain, saa hänet tuntemaan jotain. Esteettiseltä kannalta leikkisät ja moniselitteiset stencilit voidaan nähdä uudenaikaisena interventiona julkiseen tilaan, joka sen sijaan, että antaisi valmiin poliittisen mallin, kutsuu ihmiset löytämään uudenaikaisia merkityksiä itsestään ja ympäristöstään. (Ryan 2020, 115.) Kuten Dovey et. al. toteavat graffitillakin on sekä negatiivisia että positiivisia puolia, sen voidaan samaan aikaan ajatella sekä lisäävän jotain katutilaan että vievän siitä jotain. Niinpä rajanveto katutaiteen ja vandalismin tai taiteen ja mainonnan välillä ei ole lähimainkaan selvä, Dovey kumppaneineen toteaa. (Dovey et. al. 2012, 21.)⁹

Edellä mainittu huomioon ottaen tässä työssä käyttämäni raja on ehkä melko raaka. Mutta jos viestintä kaduilla on esimerkiksi muuten julkisessa keskustelussa paitsioon jäävien tai sosiaalisia normeja rikkovien aiheiden, yksilöiden tai ryhmien viestintää, mitkä aiheet ovat sellaisia suhteellisen vakaassa länsimaaisessa demokratiassa. Siksi tässä työssä on tarkoitus tutkia nimenomaan tämän tietyn välineen välittämiä sisältöjä, ei itse välineen luomia merkityksiä ja tulkintoja, sosiaalisia prosesseja sekä yhteisöjä tai esteettisiä kokemuksia. Toisaalta aiemmin puhuimme graffitin ymmärrettävyydestä vain tietyn alakulttuurin jäsenille ja vaikka esimerkiksi katutaiteen merkitys saattaa täysin kiteytyä vasta kuulumalla tiettyyn sosiaaliseen yhteisöön tiettyssä ajankohdassa ja maantieteellisessä tilassa (esim. Reershemius 2019), tämän työn tarkoitusta varten välitettävä viesti on oltava ymmärrettävissä vähintään yhtä kapeaa alakulttuuria laajemmallekin yleisölle, jos ei välttämättä aivan kenelle tahansa.

Montréalissa ja Varsovassa tutkinut Ella Chmielewska erikseen painotti, ettei graffitia tulisi tutkia ja tulkita pelkästään kuvana, vaan myös tekstinä. Hän totesi, että vaikka maalarit itse haluavat kutsua itseään nimenomaan ”kirjoittajiksi” (writers), toimintaa ei juuri ollut tutkittu tekstin tuottamisena tai kirjoittamisena. Mutta Chmielewska muistutti,

⁹ Dovey tutkijatovereineen esittelee useamman esimerkin melbournelaisista liikkeistä, jotka hyödyntävät suurikokoisia, selkeästi taiteellisia ansioita sisältäviä graffiteja profiloituakseen tietylle asiakaskunnalle ja toisaalta myös herättämään huomiota ikään kuin nimikyltteinä tai mainostauluina. Toisaalta jopa viranomaiset hyödynsivät stencileitä turvaseksikampanjassaan, koska tavoiteltu kohdeyleisö pisti ne helposti merkille.

että graffiti hyödyntää kielellistä ulottuvuutta yhtä paljon kuin graafista. Siksi semioottisen kuva-analyysin lisäksi olisi syytä ottaa huomioon myös lingvistinen lähestymistapa. (Chmielewska 2007, 149-152.) Tutkimuksessaan hän myös löysi erityisesti Varsovasta lukuisia puhtaasti tekstimuotoisia poliittisia ja yhteiskunnallisia iskulauseita ja kiinnitti huomiota siihen, miten nykyinen graffitikulttuuri ammensi jopa toisen maailmansodan aikaisen vastarintaliikkeen seinämaalauksista (ibid., 160).

Downing (2001, 121-124) puolestaan toi esiin kaksikin esimerkkiä graffitista radikaalina viestintänä, joka ”- - sytyttää keskustelua ja toimintaa, vaikkakin mahdollisesti salaista, joka edelleen ruokkii yhteiskunnallisia liikkeitä ja muutosta kohti demokratiaa tai aikaisempaa demokraattisempaa yhteiskuntaa”. Myös Chris Atton, jonka näkökulma vaihtoehtoisuuteen laajentui vuosien saatossa, mainitsee myöhemmässä tuotannossaan julisteet ja graffitin esimerkkeinä vaihtoehtoisesta viestinnästä (Atton & Hamilton 2008, 1). Downing myönsi, että graffitia pidetään usein pelkkänä töhrynä, ”visuaalisena saasteena”, mutta hän muistutti, että graffitissa on silti vahva vastahegemoninen ulottuvuus (ibid., 122). Downingin kaksi esimerkkiä graffiteista radikaalina viestintänä olivat molemmat maista – Neuvostoliitosta 1970-80-luvuilla ja Nigeriasta 1990-luvun alussa – joissa opposition toiminta ja hallituksenvastainen viestintä olivat voimakkaasti rajoitettuja ja seinämaalauksista tuli miltei ainoa keino ilmaista ja viestiä vastahegemonisia mielipiteitä.

Samoin Downing toi esiin seinämaalauksen käytön radikaalin viestinnän välineenä. Hänen esimerkkinsä ulottuvat Irlannista Chileen ja Los Angelesiin. Downing toteaa, että seinämaalarit valtaavat kadut, julkisen toiminnan piirin ja vastahegemonian näyttämön takaisin, ja hän jatkaa lainaamalla M.J. Jacobia: ”Kyse ei ole taiteesta julkisella paikalla [sinänsä], vaan julkisia asioita käsittelevästä taiteesta”. (Downing 2001, 172-175.) Julisteista puhuessaan Downing huomauttaa, että edelleen ne synnyttivät myös muuta radikaalia viestintää ja toimintaa (ibid., 2001, 170-171).

Downing tuo osaltaan näillä huomioillaan esiin myös sen, mikä on sähkökaappijournalismi-termin idea. Sitä kautta on mahdollista saavuttaa suuria yleisöjä sekä luoda hegemonian kritiikkiä ja edistää radikaalia toimintaa, mutta vain jos viesti tulee ymmärretyksi. Downingia mukaillen, kyse ei ole suoraan viestinnästä julkisella paikalla, vaan julkisia asioita käsittelevästä viestinnästä. ”Kilroy was here” ei ole tässä

olennainen viesti, vaikka Kilroy olisi kuinka kuuluisa henkilö tai teksti olisi kirjoitettu Eduskuntatalon pylvääseen.

Downing (2001, xi) toisaalta totesi, että vaihtoehtoviestintä aina rikkoo jonkun ja jotain sääntöjä. Mutta edelleen, Downey ja Fenton (2003, 193) muistuttavat, että vasemmistolais-romanttinen näkemys kaikesta ruohonjuuritason kulttuurisesta toiminnasta ”vastustavana” on syytä hylätä, sillä se useimmiten jättää epäselväksi tuon vastustuksen kohteen ja tarjoaa sille itse asiassa suuremman määrittelyvallan vaihtoehtoisuudesta. Jonkun toisen omistamaan seinään luvatta maalattu graffiti voi näyttäytyä vastahegemonisena tai vastustavana, mutta mitä tai ketä kohtaan: seinän omistajaa, yhteiskuntajärjestelmää tai hyväksytyjä taiteenmuotoja?

Tästäkin syystä on mielestäni erityisen olennaista keskittyä nimenomaan sisältöön ja siihen, että se on periaatteessa kenen tahansa ymmärrettävissä ja käytännössä siten, kuin tuottaja sen halusi. Kuten sanottu, en yritä väittää termiä käyttämällä, että sähkökaappijournalismissa olisi – tai edes tarvitsisi olla – suoria yhtymäkohtia varsinaiseen journalismiin tai että nämä kaksi varsinaisesti edes muistuttaisivat toisiaan muuten kuin nimensä osalta. Ei ole tarkoitus, että puhumalla tässä yhteydessä journalismista, yrittäisin väkisin liittää joitain sen esimerkiksi ammattimaiseen ja itsesäänneltyyn puoleen kiinnitettyjä käytänteitä tai ominaisuuksia sähkökaappijournalismiin. Kyse ehkä on ajankohtaisen materiaalin saattamisesta julkisuuteen, joskaan tuskin puolueettomasti tai ammattimaisesti. Mutta samaan tapaan kuin journalismi tiettyjen määritelmiensä avulla erotetaan muusta joukkoviestinnästä, samalla tavalla sähkökaappijournalismin on terminä tarkoitus erottaa sisältämänsä tuotteet muista viesteistä kadulla. Näin termin ensimmäinen osa kiinnittää huomion siihen, missä viestit esiintyvät ja jälkimmäinen siihen, millaisia aiheita ne yleisesti ottaen käsittelevät. Samalla sivuamme sitä, miten tarrat, graffitit, katutaide ynnä muu voivat muun muassa luoda ja erottaa yhteisöjä ja merkityksiä pelkällä olemassaolollaan, mutta se ei ole tässä olennaista. Joku saattaa identifioida itsensä osaksi tiettyä alakulttuuria nähdessään katutaidetta, graffiteja tai tarroja kadulla, joku toinen taas pitää niitä pelkkinä töhryinä (”visuaalisena saasteena”) ja nimenomaan erottaa itsensä niiden ehdottamasta sosiaalisesta yhteisöstä. Chmielewska muistuttaa, ettei mikään julkinen toiminta ole vain yksityinen ele vailla poliittisia ja kulttuurisia kytkeitä. Seinäkirjoitukset ovat aina kytkeytyneitä paikallisen protestoinnin, kumouksellisuuden

ja vastustuksen historiaan. (Chmielewska 2007, 163.) Mutta sähkökaappijournalismissa kaikkien on mahdollista ymmärtää viesti samoin ja mahdollista valita ryhtyvätkö viestin yleisöksi.

Viimeisimpänä, mutta ei vähäisimpänä, perusteena sähkökaappijournalismi-termin käyttämiselle on se, että siten voimme rajata tarkastelukohteen ulkopuolelle vielä yhden osan kadulla mahdollisesti vastaan tulevista viesteistä: kyse ei tässä nimenomaan ole mainoksista, muusta kaupallisesta sisällöstä, esimerkiksi tapahtumailmoituksista tai vastaavista. Graffiti on lähtökohtaisesti syntyjään epäkaupallista, pitkälti myös katutaide, mutta kaduille liimatuissa tarroissa Reershemius löysi suuren määrän erilaisia kaupallisia viestejä. Ne kuitenkin jäävät tämän tutkimuksen ulkopuolelle, sillä pyrkimys myydä ei ole pyrkimys yhteiskunnalliseen muutokseen tai mielipidevaikuttamiseen.

Tarvitsisiko tätä tarkoitusta varten sitten edes käyttää erillistä termiä? Ehkä ei, mutta toisaalta se on tarjonnut lähtökohdan tutkimuskentän laajempaan tarkasteluun ja edelleen sen rajaamiseen tämän tutkimuksen suhteen. Myös esimerkiksi Gertrud Reershemius (2019) käyttää termiä ”lyhtypylväsverkot” tutkiessaan Birminghamin keskustaan liimattujen tarrojen kautta käytyä keskustelua, viestejä, yleisöjä ja yhteisöjä. Reershemius löysi kokonaisen urbaanin julkisen kommunikaation genren, joka toimi sosiaalisen hyväksyttävyyden rajoilla ja käsitteli yhtäläisiä aiheita. Se lisäsi näin oman kerroksensa kaupungin semioottiseen maisemaan, joka oli joko viranomaisten puhdistama järjestyksen merkiksi tai kaupallisuuden kyllästävä. Reershemiuksen siteeraamat Scollon ja Scollon huomauttavat, että kyltit ja symbolit saavat suuren osan merkitystään siitä paikasta, mihin ne on asetettu. Tarran tai julisteen liimaaminen julkiselle paikalle on usein laitonta ja siten lähtökohtaisesti vastustava teko. Toisaalta kyse on myös julkisen tilan ottamisesta haltuun ja sen muuttamista viestintävälineeksi, mikä on painotus tässä työssä. Reershemius puhuu semioottisesta maisemasta, mikä ehkä korostuu myös hänen termissään. Hänen kauttaan huomaamme myös sen, että uudenlaisen termin kehittäminen tarkoittamaan, rajamaan ja painottamaan tiettyä tutkimuskohdetta on mahdollista, eikä välttämättä mitenkään omaperäistä. Sähkökaappijournalismilla pyrin itse keskittämään huomion nimenomaan viestin sisältöön, en sen muotoon.

Tässä luvussa olen toisaalta ensin pyrkinyt laajemmin esittelemään erilaisia kadulla esiintyviä viestejä, niiden historiallista kontekstia ja ehkä sitä kautta myös suhtautumistamme niihin. Siten on mahdollista myös myöhemmin pohtia myös niiden mahdollisuuksia toimia viestien välittäjinä. Edelleen käy ilmi, miten moninainen tarrojen, julisteiden, graffitien ja katutaiteen kenttä on. Viimeisessä alaluvussa puolestaan tarkoitus oli puolestaan tuoda esiin sekä se, miten monin tavoin ja eri tasoilla pelkkä tarra kadulla voi toimia viestinnällisessäkin mielessä, mutta erityisesti se, mitä osaa kaikesta kadulla esiintyvistä viesteistä tässä on tarkoitus käsitellä. Seuraavaksi perehdyn laajempaan teoriakehykseen.

3. Teoria

Tässä luvussa esittelen ensin Antonio Gramscin hegemoniateoriaa, jatkan käsittelemään Frankfurtin koulukunnan massakulttuuriteoriaa sekä populaarikulttuuria ja aktiivisia yleisöjä, jonka jälkeen esittelen laajemmin erityisesti kahden vaihtoehtoiseen ja radikaaliin viestintään perehtyneen tutkijan – John Downingin ja Chris Attonin – kehitelmiä siitä, mitä vaihtoehtoinen ja/tai radikaali viestintä oikein on.

Kaksi ensin mainittua teoriakehystä ovat toki – kuten johdannossa jo mainitsin – lähes sata vuotta vanhoja. Ne eivät kuitenkaan ole mitenkään menettäneet tehoaan, kunhan muistaa niitä hyödyntäessään olla lukkiutumatta aikakauteen, jolloin ne syntyivät tai niiden poliittiseen viitekehykseen. Esimerkiksi Gramsci puhuu hegemonia-teoriansa yhteydessä nimenomaan yhteiskuntaluokista, mutta itse en halua tässä tehdä erityistä kytkentää jonkinlaiseen luokkataisteluun, vaikka kyseinen osuus ja sitä seuraava joukkoviestinnän läpikaupallisuutta luonnosteleva massakulttuuriteoria siihen melkoiset mahdollisuudet ojentaisivatkin.

Lähinnä haluan seuraavien kahden ensimmäisen alaluvun avulla luonnostella kuvan valtavirtamedian toimintaympäristöstä. Molemmat teoriakehykset voidaan nähdä kuvauksina myös yleisestä yhteiskunnallisesta ilmapiiristä, eli millaiset raamit journalismi saa toiminnalleen ulkoa päin, mutta toisaalta myös, millaiset toimintaperiaatteet syntyvät sen sisältä. Massakulttuuriteoria kuvaa tässä

toimintaympäristön taloudellista puolta, ja hegemoniateoria puolestaan ei pelkästään yhteiskunnallista ilmapiiriä, vaan myös journalismista itsestään kumpuavia käytänteitä, joilla se perustelee olemassaoloaan: esimerkiksi itsesäätely, uutiskriteerit ja objektiivisuuden ihanne.

Kaksi seuraavaa alalukua puolestaan tarjoavat taustaa tällaisilla ennakko-oletuksilla toimivan valtavirtamedian haastajille. Tämän teorialuvun kolmannessa osassa erittelen niiden eli vaihtoehtomedian¹⁰ piirteitä, ja neljännessä osuudessa puolestaan tarkastelen Nancy Fraserin Jürgen Habermasin julkisuusteoriaan pohjautuvia ajatuksia julkisuudesta ja yhteiskunnallisesta keskustelusta. Näillä molemmilla on myös vankka pohja gramscilaisessa hegemonia-ajattelussa.

Vielä viimeiseksi, kun nämä taustateoriat on esitelty, pyrin yhdistämään niistä sen viitekehyksen, jonka pohjalta käsittelen myös tämän tutkielman aineistoa seuraavassa luvussa.

3.1 Hegemonia

Italialainen valtioteoreetikko ja marxisti Antonio Gramsci pohti eri yhteiskuntaryhmien suhteita hegemonia-käsitteen kautta. Arkisesti hegemonialla tarkoitetaan ylivaltaa jonkun toisen suhteen tai johtoasemaa (Koivisto & Uusitupa 1989, 67–68); se tarkoittaa vallitsevan ideologian työtä sen oman johtajuuden ylläpitämiseksi. Tätä työtä on tehtävä jatkuvasti, koska tavoittaakseen johdetut, hegemonian on oltava jollain tavoin käytännöllistä. (Kunelius 1998, 219.)

Hegemoninen valta-asema tarkoittaa jonkin tietyn näkemyksen asettumista muiden yläpuolelle, asioiden toteutumista yhteiskunnassa tietyllä tavalla. Käytännössä se tarkoittaa johtavan yhteiskuntaluokan etuja palvelevien näkemysten esittämistä koko yhteiskuntaa palvelevina (Scott 2014). Hegemonia on jatkuvasti kritiikin kohteena ja myös vallitsevissa viestinnän käytännöissä voidaan nähdä silloin valtarakenteita

¹⁰ Rakkaalla lapsella on monta nimeä ja siihen sekä viime vuosina syntyneeseen problematiikkaan vaihtoehtomedia-nimityksen kohdalla, perehdyn ko. alaluvussa.

kyseenalaistavia sisältöjä (Kunelius 1998, 189). Valtavirtamediakin voisi siis olla vastahegemonista.

Gramsci teki jaon kansalaisyhteiskunnan ja valtion välille. Hänelle kansalaisyhteiskunta tarkoitti ”yksityisiä aloitteita ja toimintamuotoja, jotka muodostavat hallitsevien luokkien poliittisen ja kulttuurihegemonian apparatin” (Gramsci 1982, 122), eli kansalaisyhteiskunta tarkoittaa niitä instituutioita ja ihmisten välisiä suhteita, joiden kautta hallitseva luokka jatkaa hallintaansa. Näitä ovat mm. erilaiset seurat, yhdistykset, tiede-, taide- ja urheiluinstituutiot ja lehdistö (Koivisto & Uusitupa 1989, 66), eli kuten myöhemmin käy ilmi, eri ”puolueet”. Valtion Gramsci määritteli puolestaan käsittämään paitsi hallituskoneiston, niin myös ”yksityisen hegemoniakoneiston”, eli kansalaisyhteiskunnan. Valtio on siis poliittinen yhteiskunta ja kansalaisyhteiskunta yhdessä, eli hegemonia, jonka tukena ovat pakkokeinot. (Gramsci 1982, 125–126.) Erottamalla myös markkinat kansalaisyhteiskunnasta, Gramsci pyrki osoittamaan, että kansalaisyhteiskunta on se piiri, jossa vastahegemoniset eli valtiota sekä markkinoita kritisoivat ajatukset voivat syntyä (Bailey et al. 2008, 21).

Hegemonisen luokan valta toteutuu siis sekä perinteisen (valtiokoneiston) pakkovallan muodoissa että myös niissä kansalaisyhteiskunnan käytännöissä, joissa tuotetaan hallittujen kannatusta ja suostumusta. Kansalaisyhteiskunta on paitsi osa valtiota, myös välittäjä sen ja taloudellisen perustan välillä. (Koivisto & Uusitupa 1989, 67.) Jos hallittuja hallitaan vain valtion pakkovallan kautta, on kyse pelkästään diktatuurista (Gramsci 1979, 119). Hegemonia on johtajuutta, joka on saavutettu nimenomaan suostumuksen kautta (Koivisto & Uusitupa 1989, 68), ja tuo prosessi saa vallitsevan asiaintilan näyttäytymään luonnollisena.

Johtajien ja johdettujen olemassaolon hyväksymisestä seuraa, että ”puolueet” ovat paras keino kehittää johtajia ja johtamiskykyä (Gramsci 1982, 43). Jokainen ”puolue” ilmentää yhtä – ja vain yhtä – yhteiskuntaryhmää, mutta nimenomaan siksi, että ”puolueet” toimivat tasapainottajina ja sovittelijoina oman ryhmänsä ja toisten ryhmien etupyrkimysten välillä (ibid., 44). Gramscin mukaan myös sanomalehtien tai sanomalehtiryhmittymien, jopa itseään epäpoliittiseksi kutsuvan uutislehdistön, voidaan ajatella olevan ”puolueita”. (ibid., 45–46.)

Eri ”puolueet” asettuvat Gramscin mukaan toisiinsa nähden erilaisiin suhteisiin. Näiden voimasuhteiden kriisejä on kahdenlaisia. Ensinnäkin tilapäisiä, välittömiä ja lähes satunnaisia suhdanneilmiöitä, joiden synnyttämä poliittinen kritiikki on pientä ja päivittäistä ja kohdistuu suppeisiin ja vallankäytöstä välittömästi vastuussa oleviin henkilöihin. Elimelliset ilmiöt sen sijaan synnyttävät historiallis-yhteiskunnallisen kritiikin, jonka kohteena ovat välittömästi vastuunalaisten takana olevat suuret ryhmittymät. Näin saattaa syntyä hyvinkin pitkäkestoisia kriisejä, jotka tarkoittavat, että rakenteessa on päässyt syntymään parantumattomia ristiriitoja, mutta joita vallanpitäjät kuitenkin pyrkivät lieventämään. (Gramsci 1982, 61–62.)

Hegemonia on siis suostuttelua, johtavan aseman hallussapitoa ja säilyttämistä hienovaraisemmilla keinoilla kuin väkivallalla tai sen uhallä. Se vaatii jatkuvaa työtä, sillä se on jatkuvien hyökkäysten kohteena. Hegemonia ei jatka olemassaoloaan ainoastaan esittämällä illuusion yleisestä edusta, vaan se myös todella palvelee jatkuvasti laajempaa etujen kirjoa. Näin hegemonia legitimoii asioiden vallitsevan tilan, Gramscin mukaan se tuottaa itselleen hyväksyntää. Kulttuurinen hegemonia tuottaa tiettyjä tapoja nähdä ja kokea asioita sekä jättää huomiotta niistä poikkeavat tavat. Koska hegemonia täyttää kaikki elämän ja yhteiskunnan osa-alueet, sitä vastaan on marxistien mukaan myös taisteltava kaikilla osa-alueilla. Samoin he ajattelevat, että hegemonian kumuloituva luonne jatkuvasti kiihdyttää konfliktia hallitsevan ja hallitun luokan välillä, kunnes lopulta tämä (työväen) luokka syntyy ja todella edustaa yleistä etua. (Scott 2014.)

Jos valtavirtamedia kyselemättä ja kyseenalaistamatta toteuttaa vallitsevan valtajärjestelmän pysyvyyttä esimerkiksi tukeutumalla journalistisiin käytäntöihin, silloin vaihtoehtoisen tai radikaalin viestinnän tehtävänä olisi tarjota kansalle ne faktat, jotka siltä muuten kielletään. Samoin sen tarkoituksena olisi kehittää kyseenalaistava näkökulma hegemonialle ja kasvattaa kansan itseluottamusta sen valtaan kehittää rakentavaa muutosta. (Downing 2001, 15-16.) Näin konflikti hallitsijoiden ja hallittujen välillä ratkeaisi ja tuo yleistä etua edustava luokka syntyisi.

Tähän liittyen Gramsci näki ”älyköt” tai ”ajattelijat” (”intellectuals”) luonnollisena osana työväestön pyrkimyksessä kehittää oikeudenmukainen ja kulttuurisesti parempi yhteiskuntajärjestys. Heidän voidaan ajatella Downingin sanoin olevan liikkeen

aktivisteja, sillä Gramsci ei koskaan ajatellut termin koskevan niitä elimellisesti hallitseviin luokkiin sulautuneita ”suuria ajattelijoita”, joiden ajatukset levisivät vain pienen piirin joukossa ja joiden työ vain vahvisti pääoman valta-asemaa. (Downing 2001, 15.)

1920- ja 1930-lukujen Italiassa fasistihallinnon alla Gramscille, maan kommunistipuolueen johtajalle ja myöhemmin poliittiselle vangille, hänen teoriassaan oli kyse nimenomaan yhteiskuntaluokkien taistelusta. Siinä, missä Gramsci muodosti teorian hegemonian hienovaraisesta suostuttelusta valtansa säilyttämiseksi, Italiaa tuolloin diktaattorina hallinnut Benito Mussolini pisti teorian käytäntöön. Pakkokeinojen ja suoran väkivallan lisäksi fasistit olivat mestareita käyttämään myös hienovaraisempaa suostuttelua legitimoidakseen valtansa kansan silmissä. (Ghirardo 1996, 347.)

Yhteiskunnan älymystö oli Gramscille olennainen osa hegemonian suostuttelua valtansa säilyttämiseksi ja fasistihallinnon aikana kiihtynyt erilaisten kulttuurituotteiden tuotanto, kuten monet näyttelyt tai vanhojen rakennusten restaurointi, innostivat muun muassa kirjastonhoitajia, historioitsijoita, arkkitehteja, byrokraatteja ja monia muita osallistumaan innokkaasti. Seurauksena oli olennainen tuki hallitsevalle järjestykselle valtansa säilyttämiseen. (Ghirardo 1996, 365.)

Gramscin hegemoniateoriaa ei kannatakaan ainakaan nykyään ajatella niinkään ihmisten tai yhteiskuntaryhmien tai -luokkien taisteluna, vaan ajatusten, merkitysten ja toimintatapojen kamppailuna, esimerkiksi valtavirtajournalismin totuttuina ihanteina ja toimintatapoina. Näin huomaamme, että suhde vaihtoehtoisen ja valtavirtamedian sekä toisaalta samaan aikaan myös valta- ja vasta- tai alakulttuurien välillä on jatkuvasti muuttuva. Ne eivät ole toisistaan erilliset merkityksen tuottamisen kentät, vaan ne käyvät jatkuvaa neuvottelua keskenään. Ideologia nähdään näin liikkuvana ja dynaamisena, kompromisseja tehdään jatkuvasti toisilleen täysin vastakkaistenkin tarpeiden ja tavoitteiden saavuttamiseksi. Näin myös viestinnän tuotanto- ja toimintatavat voidaan nähdä liikkuvina. (Atton 2004, 9-10.)

3.2 Massakulttuuri, populaarikulttuuri ja aktiiviset yleisöt

Frankfurtin koulukunnan kaksi kuuluisinta teoreetikkoa Theodor Adorno ja Max Horkheimer muotoilivat 1930-luvulla teorian kulttuuriteollisuudesta. Adornolle ja Horkheimerille joukkoviestinnässä kyse oli nimenomaan massakulttuurista ja sen teollisesta tuotannosta. Heidän mukaansa kaikki nykyculttuurin tuotteet samanlaistuvat pelkiksi kopioiksi toisistaan, sillä kyse on nimenomaan liiketoiminnasta. (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 9.) Ero tuotteiden välillä on pelkästään näennäinen, lähinnä vain teknisiä ratkaisuja. Äänitehosteet, fontti- ja sylinterikoot ovat vain illuusio erilaisuudesta, jota ei todellisuudessa ole olemassa. Itse tuotteen sisältö on massatuotannossa aina sama.

Laadultaan eroavien (ja ero siis on vain näennäistä) tuotteiden tarjonta yleisölle palvelee ainoastaan myynnin kasvattamista (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 10–11). Silti tuo ero on massakulttuurin kuluttajille olennainen: kaikki muka tietävät ja löytävät eron, jota ei kuitenkaan ole. Tuotteiden yksityiskohdat voidaan korvata toisillaan (ibid., 12), hirviöelokuvan tekemisen kannalta sillä, ilmestyykö hirviö vuorollaan vieraalta planeetalta, meren syvyyksistä tai sängyn alta, ei ole merkitystä. Yksityiskohtien huomaaminen imartele kuluttajaa, kun tämä löytää poikkeaman kaavasta ja pitää tuotetta ainutlaatuisena ja erilaisena, vaikka ero kaavasta onkin vain näennäinen. Noiden erojen ainoa tarkoitus on vahvistaa sitä kaavaa, jonka osia ne ovat. (ibid., 12.)

Näennäinen poikkeama kaavasta piilottaa sen näkyvistä. Tuotantovoimat säätelevät näitä yksityiskohtia tarkasti, ja sopivaa ja sopimatonta säätelevät rajoitukset ovat niin mittavia, että ne samalla määrittelevät yksityiskohtia (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 13). Aikaisemmin kokeilematon on talouden ehdoilla toimittaessa aina riski, niin myös kulttuuriteollisuudessa (ibid., 17), mutta pienet poikkeamat kaavasta, pyrkimykset luoda jotain ”uutta”, voidaan hyväksyä ja antaa anteeksi, koska ne samalla vahvistavat kaavaa ja kulttuuriteollisuuden asemaa (ibid., 14).

Massatuotantoa voi puolustella vetoamalla siihen, että kuluttajien valtavan määrän ja heidän laajan jakautumisensa vuoksi tuotannossa on pakko mukautua teolliseen malliin, turvautua järjestelyyn ja suunnitteluun (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 9). Korostetut erot eri kulttuurituotteiden välillä palvelevat kuluttajien luokittelua ja

organisointia. Kun jokaiselle on tarjolla jotakin, ei kukaan pysty jättäytymään syrjään. Kulttuuriteollisuudessa on mahdollista menestyä, jos ”kuuntelee muitakin”; ”vastarannan kiiski” menestyy vain, jos löytää paikkansa kokonaisuudessa. Uusilla luovilla kyvyillä on mahdollisuus tuoda oma näkemyksensä kulttuuriteollisuuteen, sikäli kuin se huomaa heidän arvostelunsa merkittävyyden ja mahdollisuuden hyödyntää sitä, ja muuttaa sen kaavan uudeksi yksityiskohdaksi. (ibid., 15–16.)

Massakulttuuriteoriaa on kritisoitu voimakkaasti erityisesti 1970-luvun lopulta lähtien. Adorno ja Horkheimer näkivät kulttuuriteollisuuden täydellisen homogeenisena ja ideologisestikin yhteneväisenä. Adornoa erityisesti on arvosteltu myös elitismistä. Hän todellakin kohotti ”korkean” taiteen jalustalle ja ylisti suuria taiteilijoita, jotka ”ovat - - säilyttäneet epäluulonsa tyyliä [massakulttuurin kaavaa] kohtaan - -” (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 15). Kritiikki kohdistui myös siihen, että massakulttuuriteoria jätti huomiotta ihmisten omaehtoisen kulttuuritoiminnan, eli populaarikulttuurin. Adorno myöhemmin kommentoi massakulttuuriteoriaa, ja vaati kritikoita tunnistamaan hänen ja Horkheimerin kirjoituksessaan muotoileman eron massakulttuurin ja populaarikulttuurin¹¹ välille. He olivat yksiselitteisesti hylänneet massakulttuurin kaupallisen median tuottamana ihmisten halujen valheellisena kuvana, joka tukahdutti kaiken sille haasteellisen. Populaarikulttuuri sen sijaan oli ihmisten halujen ja pyrkimysten aito ilmentymä. (Downing 2001, 4.) Itse asiassa Adorno ja Horkheimer huomauttivat jo alun perin, ettei ”kevytkään” taide, viihde, sinänsä ole rappiollista, vaan ainoastaan sen muodot ja tapa, jolla sitä levitetään ja tuotetaan (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 15–16).

Passiivisen massakulttuurin yleisön ajatellaan seuraavan heille annettuja tuotteita ja ottavan niihin tuotantovaiheessa sisällytetyt merkitykset annettuina. Aktiivisen yleisön sen sijaan ajatellaan tuovan tulkintaprosessiin mukaan omat tietämyksensä, kokemuksensa, odotuksensa, asenteensa, ennakko-oletuksensa sekä -luulonsa ja tulkitsevan mediatekstejä niiden kautta sekä tuottaen niistä henkilökohtaisia omalle elämälleen olennaisia merkityksiä. (Harcup 2014.) Aktiivinen yleisö voisi myös jättää

¹¹ Kun tässä tutkielmassa on puhe populaarikulttuurista, kyse on nimenomaan ihmisten omaehtoisesta kulttuurisesta toiminnasta: populaari ei siis määrity (tässä) niinkään ”suosittuna”, ”popular”, vaan ”kansasta lähtöisin olevana”, ”of people”.

jotkin viestit huomiotta. Se olisi siis erityisesti vastahegemonista eikä vallitsevalle järjestelmälle alisteista ja siihen tyytyvää.

Toisaalta Adornon ja Horkheimerin kritisoinnin myötä on usein päädytty yksinkertaistettuun vastakkainasetteluun, jossa kaikki populaarikulttuuri nähdään ”terveenä” ja kaupallista massakulttuuria vastustavana. Jopa kaikkein pienimpiäkin ihmisten toimia ja reaktioita on pidetty merkinä aktiivisesta yleisöstä ja heidän omaehtoisesta toiminnastaan.

Esimerkiksi Douglas Kellner kritisoi voimakkaasti massakulttuuriteoriaa, muistuttaen (Kellner 1989, 39), että ”aktiivinen yleisö antaa käyttämilleen kulttuuriteollisuuden tuotteille usein omat merkityksensä ja käyttää tuotteita omiin tarkoituksiinsa”. Tästä syystä hän pyrkii hylkäämään termin massakulttuuri. Se on hänen mukaansa elitistinen ja neutraloi kulttuuriset ristiriidat massoiksi. (ibid., 44.) Kellner itse käyttää mieluummin termiä ”mediakulttuuri”, joka hänen mielestään kattaa kaiken viestinnän ja kulttuurin (joita ei Kellnerin mielestä voi edes erottaa) nyky-yhteiskunnassa, jossa media hallitsee vapaa-aikaa ja kulttuuria, ja jossa mediakulttuuri on kulttuurin hallitseva muoto ja tapahtumapaikka (ibid., 47). Juuri tässä kohden Kellnerin ajatukset kulkevat samaa rataa hänen kritisoimiensa frankfurtilaisten kanssa. Hän myöntääkin (ibid., 40), että massakulttuuriteorian voima on erityisesti siinä, että se kiinnittää huomion nimenomaan joukkoviestinnän tuotantomekanismiin.

Juuri sitä Horkheimer ja Adorno pyrkivätkin teoriallaan korostamaan. Heille itselleen teoria massakulttuurista oli myös askel aktiivisten yleisöjen tutkimiseen. Massakulttuurissa viestintä on tuote siinä kuin mikä tahansa muukin ja kulttuurin tuotanto on talouden ehdoilla tapahtuvaa toimintaa, jonka tarkoituksena on tehdä voittoa. Kun itse kulttuurin tuotannolle on asetettu tällaiset reunaehdot, on mahdollista tarkastella sitä, ovatko yleisöt aktiivisia vai eivät, tai onko subjektien liikkumavapaus kulttuurin ja yhteiskunnan piirissä vain illuusio (Horkheimer & Adorno 2004/1947, 31). Massakulttuuriteoria kohdistikin kritiikkinsä nimenomaan kaupalliseen mediaan ja sen tuotantotapoihin, sekä niihin seurauksiin, joita sillä oli tällaista mediaa seuraaviin ihmisiin. Vaikka teoria näkikin massakulttuurin yleisön vain passiivisena vastaanottajana, se ei sinänsä unohtanut ihmisten omaehtoista kulttuuria, vaan oli nimenomaan huolissaan sen elinolosuhteista ja selviämisestä massakulttuurin rinnalla.

Onkin todettu, että vaikka massakulttuuri hyödyntäisi populaarikulttuurin osia, muokkaisi ne kaavaansa sopiviksi ja sitten ”ojentaisi ne takaisin” kuluttajille, nämä kuitenkin pystyvät tulkitsemaan niitä useilla eri tavoilla. Aktiivinen yleisö ei vain suoraan niele heille tarjottuja mediatuotteita sellaisinaan, vaan se työstää ja muokkaa niitä eri tavoin. (Downing 2001, 7.) Esimerkiksi John Fiske on tutkinut televisiota yleisöjen näkökulmasta¹². Fiske myöntää, että televisio on sekä teollinen käytäntö että voittoa tavoitteleva kulutushyödykkeiden tuottaja, mutta kun tutkimuksen näkökulma on yleisöissä, kyse on lähetetyistä ohjelmista, tunteista, joita ne ihmisissä herättävät sekä tavoista, joilla he niitä kuluttavat. Kyse on tällöin siis siitä, että ohjelmia ei tarkastella tuotteina, vaan symbolisen arvon lähteinä. (Fiske 1987, 13-14.)

Fiske korostaa, että on puhuttava ”yleisöistä” monikossa. Yksikössä käytettynä termi latistaa ihmiset pelkäksi homogeeniseksi ja passiiviseksi massaksi, joka vain kuluttaa sille tarjottuja kulttuurituotteita, tajuamatta eroa omien halujensa ja heille ylhäältäpäin tarjottujen välillä. Monikossa termi sen sijaan kiinnittää huomion siihen, että emme ole yhtenäinen massa, vaan eroja löytyy iän, sukupuolen, uskonnon, etnisen taustan, taloudellisen aseman, kansallisuuden ja monen muun asian kautta. (Fiske 1987, 16-17.)

Mediatekstien tulkitseminen on sosiaalisessa kanssakäymisessä saavutettu kyky, ei syntymälahja. Se on ideologinen, sosiaalinen käytäntö, joka mahdollistaa mediatekstien tulkinnan eri tavoilla. (Fiske 1987, 17.) Aktiivisten yleisöjen tunnistamisella voidaan kiinnittää huomio yhteiskunnan sosiaaliseen monimuotoisuuteen. Kaikilla mediateksteillä on ”ehdotettu” lukutapa, jonka yleisöt voivat joko hyväksyä tai hylätä. Osa mediatekstien yleisöistä tunnistaa itsensä tekstin tarjoamassa sosiaalisessa asemassa, ja lukee sitä ”ehdotetulla” tavalla. Jotkut hyväksyvät osan tarjotusta lukutavasta, osalle teksti puolestaan tarjoaa ”ehdotettua” lukutapaa ja sen tuottamaa ideologiaa vastustavia lukutapoja. (ibid., 64.)

Itse asiassa Downingille juuri aktiivisten yleisöjen mahdollisuus on avainasemassa radikaalin viestinnän tutkimuksessa. Kun yleisöt mielletään median käyttäjinä, eikä vain sen kuluttajina, se vapauttaa termin siitä kaupallisuuden painolastista (Downing 2001,

¹² Koko aktiivisen yleisön käsitteestä ja mediatekstien aktiivisesta tulkitsemisesta ks. esim. Fiske 1987.

8), johon massakulttuuriteoria sen asetti. Edelleen, mediatekstejä aktiivisesti tulkitsevista yleisöistä ja populaarikulttuurista on vain lyhyt matka satunnaiseen graffitin maalaamiseen, kulttuurinhämmmentämiseen tai julisteiden liimaamiseen ja edelleen organisoituun ja pitkäkestoiseen vaihtoehtoisen median tuotantoon. (ibid., 9.) Attonkin huomauttaa (2004, 9), että vaihtoehtoisen viestinnän tuottajien voidaan ajatella siirtyvän enemmän tai vähemmän passiivisesta, valtavirtamediaa kuluttavasta yleisöstä itse mediatuottajiksi.

Yhtä lailla kuin on puhuttava yleisöistä monikossa, on syytä puhua myös ”kulttuureista” nimenomaan monikossa, kuten Downing (2001, 5) muistuttaa. Vaikka populaarikulttuuri käsitetäänkin ihmisten omaehtoisen toiminnan ja kulttuurin alueena, se ei välttämättä kuitenkaan ole suoraan vastustavaa tai rakentavaa, vaan myös se voi olla elitististä tai alistavaa. Downing muistuttaa, että populaarikulttuuri on suurempi kokonaisuus kuin vastustava kulttuuri, ja korostaa, että siinä missä massakulttuuri ja populaarikulttuuri limittyvät ja lainaavat toisiltaan, samoin tekee myös vastustava kulttuuri. (Downing 2001, 4.) Kritiikkinä jyrkälle massakulttuurin ja populaarikulttuurin vastakkainasettelulle onkin huomautettu myös, että massakulttuurin menestys johtuu suurelta osin siitä, että se jatkuvasti lainaa populaarikulttuurin osia, eikä se siten ole pelkästään ylhäältä päin asetettua.

Downing muistuttaa, että ihmiset eivät vain yhtäkkiä hylkää valtavirtajulkisuutta (vaihtoehtomedian hyväksi), eivätkä he voi kuin taikauskusta pyyhkiä valtavirtajulkisuuden tuottamaa kulttuurista perintöä muististaan. Dynaaminen vuorovaikutus näiden kahden julkisuuden välillä on hänen mukaansa aivan normaalia. (Downing 2003, 637.) Edelleen esimerkiksi Negt ja Kluge ovat huomauttaneet, ettei yksikään paikallinen ”vasta-yleisö” voi syntyä nykyisen teollis-kaupallisen julkisuuden ulkopuolella tai siitä itsenäisenä (Downey & Fenton 2003, 193).

Puhe kulttuureista mahdollistaa myös käsityksen siitä, miten laaja radikaalin viestinnän skaala on: television, radion, lehtien ja internetin lisäksi se voi olla muun muassa teatteria, tanssia, laulua tai seinämaalauksia (Downing 2001, 8). Samoin käy selväksi, ettei radikaalin median sinänsä ja muun radikaalin viestinnän välille ole syytä tehdä tiukkaa eroa (ibid., 4).

Myös useat vaihtoehtomediaa käsitelleet tutkijat tapaavat nähdä valtavirtamedian massakulttuuriteorian tapaan pessimistisesti ja kuluttajiaan passivoivana. Kuten Atton ja Hamilton toteavat, monet vaihtoehtomediaa käsittelevät tutkimukset käsittelevät vaihtoehtoista viestintää laveammin, niiden alkuperäisen lähtökohdan ollessa valtavirtamedian kritiikissä, jossa muun muassa valtavirtamedian nähdään keskittyvän eliitin näkemyksiin ja marginalisoivan ”tavallisen kansan”, sekä toimivan alisteisena markkinoille (Atton & Hamilton 2008, 117-119).

3.3 Vaihtoehtoinen ja radikaali viestintä

Useammista aktiivisista yleisöistä ja kulttuureista puhuminen on samaan aikaan puhetta myös valta-, vasta- ja alakulttuureista. Alakulttuurin (subculture) käsitettä on käytetty laajasti sosiologiassa tarkoittamaan paikallista tai ”erikoistunutta” kulttuuria, joka on sulautunut osaksi laajempaa kulttuuria. Termiä on käytetty viittaamaan niihin arvoihin ja merkityksiin, jotka muodostuvat tämän ryhmän kollektiivisena ratkaisuna niihin ongelmiin, jotka ovat seurausta jäsenten tukahdutetuista pyrkimyksistä tai heidän epäselvästä asemastaan yhteiskunnassa. Nämä alakulttuurit ovat erillisiä vallitsevasta kulttuurista, mutta lainaavat ja usein vääristelevät, liioittelevat tai kääntävät nurin valtakulttuurin symboleja, arvoja ja uskomuksia. Laajasti termiä on aikojen kuluessa käytetty esimerkiksi nuorisokulttuuria tutkittaessa. (Scott 2015.)

Vastakulttuuri (counter culture) sen sijaan on alakulttuuri, joka nimenomaisesti asettuu vastustamaan yhteiskuntansa valtakulttuuria, sen kaikkein tärkeimpiä arvoja sekä normeja ja hyväksyy sen sijaan niiden vastakohdat. Termiä käytettiin innokkaasti esimerkiksi 1960-luvun lopun hippi- ja nuorisoliikkeiden tutkimuksessa. (Scott 2015.)

Ala- ja vastakulttuureja termeinä on kritisoitu monin tavoin, esimerkiksi siitä, että ne näkevät mahdollisesti näiden jäsenet liian yksioikoisesti yhtenäisenä joukkona unohtaen heidän mahdollisen moninaisuutensa ja sitä kautta motiivinsa. Perinteisesti termeillä on myös viitattu ryhmiin, jotka rajautuvat yhteiskuntaluokkansa tai ikänsä perusteella (Scott 2015.), mikä tekee niistä hyvinkin laajoja käsitteitä.

Hyppäys aktiivisista yleisöistä ala- ja vastakulttuureihin helpottaa mieltämään näiden ryhmien viestintää. Jos ala- tai vastakulttuurit mielletään valtakulttuuria vähintään kritisoiviksi tai jopa sen kokonaan hylkääviksi, voidaan ajatella myös näiden ryhmien viestintä tuolle valtakulttuurille vastakkaisena tai sen käytänteitä muokkaavana. Tästä lyhyestä hyppäyksestähän Downing ja Atton puhuivat pari kappaletta aiemmin. Näin pääsemme vaihtoehtoisen ja radikaalin viestinnän käsitteisiin.

Vaihtoehtoisen tai radikaalin median rajaamisen vaikeus on saanut jotkut väittämään, ettei vaihtoehtoiselle medialle edes voi olla järkevää määritelmää. Englanninkielisissä vaihtoehtomediaa käsittelevissä kirjoituksissa käytetään useita eri termejä tarkoittamassa periaatteessa samaa – tai ainakin melkein samaa – asiaa, riippuen siitä, mitä puolta aiheesta kukin tutkija kulloinkin painottaa.

Tällaisia termejä ovat esimerkiksi ”grassroot press” (ruohonjuurimedia), ”advocacy press” (kannattava tai kannustava media), ”community media” (yhteisöllinen media), ”activist media” (aktivistimedia) ja ”participatory media” (osallistuva media). ”Alternative press” tai ”alternative media” eli juuri vaihtoehtoinen media on kuitenkin useimmin käytetty kattotermi, jolla on pyritty sisällyttämään ilmiön kaikki eri puolet saman käsitteen alle. Erityisesti ennen kuin John Downing muotoili ajatuksensa ”radikaalista vaihtoehtoisesta viestinnästä” (johon palaamme myöhemmin) käytettiin ”radical press” -termiä (radikaali lehdistö) merkitsemään samaa asiaa kuin ”alternative press”.

Clemencia Rodriguez on pyrkinyt painottamaan termiä ”citizens' media”, jolla hän omien sanojensa mukaan pyrkii tavoittamaan vaihtoehtoisen viestinnän monimuotoisuuden paremmin, kuin mihin muut termit pystyvät (Rodriguez 2004, 17).

Ensinnäkin on syytä kiinnittää huomio siihen, että puhuttaessa vaihtoehtoisesta tai radikaalista (tai muusta edellä mainitusta) *mediasta* termit kiinnittyvät nimenomaan joukkoviestinnän ympärille. Jos puhe on *viestinnästä*, termi on paljon laajempi ja aiemmin mainittu Downingin huomautus kentän laajuudesta painottuu. Hän toteaa saman itsekin (Downing 2001, 103-104).

Tässä törmäämme jo aiemmin mainitsemaani ongelmallisuuteen, joka nykyään syntyy puhuttaessa vaihtoehtomediasta, mutta jota Atton tai Downing eivät todennäköisesti voineet kuvitellakaan. Tekninen kehitys on tuonut mukanaan muun muassa erilaiset keskustelufoorumit, sosiaalisen median sivustot ja vastaavat, jotka keräävät samanmielisten ihmisten joukot nopeammin, helpommin ja laajemmin kuin mikään pienkustannelehti tai merirosvoradio, joita erityisesti Atton perinteisen median muotoina käsitteli.

Atton pyrki kyllä jo vuosituhaten vaihteessa huomioimaan meneillään ollutta teknologista kehitystä, mutta tietenkään hän ei voinut nähdä tämän prosessin vauhtia sekä suuruutta ja samaan ansaan putoavat muutkin varhaisesta internetistä sen alkuaikoina puhuneet tutkijat. Villarreal Ford ja Gil osittain arvaavat tämän ja muistuttaessaan netin alkuaikojen valtavasta kasvunopeudesta, toteavat, että heidän esittämänsä yksityiskohdat voivat muuttua hyvinkin nopeasti. Ehkä hyvinkin kuvaava esimerkki löytyy omalta kohdaltani: aivan ensimmäistä versiota tästä tutkimuksesta kirjoittaessani vuonna 2005, esimerkiksi blogit olivat vasta tulossa. Totesin tuolloin, että ”maailmalla monet suuret mediatat - - julkaisevat jo blogeja - - ja Sanoma-WSOY:kin on osoittanut kiinnostuksensa blogeihin”. Tuolloin blogit tosiaan vielä olivat välineenä jotain vaihtoehtoista, minkä osoittaa myös se, miten kiihkeällä vastustuksella tuolloinen ”blogosfääri” otti vastaan Sanomien kiinnostuksen välineeseensä.¹³ Tuohon aikaan Suomessa laskettiin olevan tuhatkunta blogia. Vuonna 2001 huoli internetin kaupallistumisesta oli vielä niin suuri, että radikaalin sisällön ja informaation määrän pelättiin olevan laskussa (Villarreal Ford & Gil 2001, 210) ja toisaalta, että valtamedia nähdessään tämän uuden viestintämuodon mahdollisuudet, sulauttaisi sen itseensä samalla tuhoten valtavirtaa haastavan viestinnän mahdollisuudet toimia siinä (ibid., 203-204).

Nykyään huoli teknologiaa kohtaan on muuttunut: Pew Research Center - tutkimuskeskuksen jokin aika sitten tekemässä selvityksessä¹⁴, lähes puolet haastatelluista asiantuntijoista uskoi, että tavat, joilla ihmiset käyttävät teknologiaa,

¹³ Alkuvuonna 2008 Helsingin Sanomilla oli kaksikymmentä (hs.fi/blogit) jatkuvasti päivittyvää blogia, vajaat kaksi vuotta myöhemmin (24.11.2009) kaksitoista.

¹⁴ Many Tech Experts Say Digital Disruption Will Hurt Democracy; <https://www.pewresearch.org/internet/2020/02/21/many-tech-experts-say-digital-disruption-will-hurt-democracy/>; käyty 7.3.2020.

vahingoittavat demokratiaa seuraavien kymmenen vuoden aikana. Todellisuutta vääristellään entistä laajemmin ja nopeammin samaan aikaan kun journalismi taantuu. Demokratian ydinmuodot ja edustavuus lähinnä taantuvat. Samaan aikaan noin kolmannes uskoi, että teknologia parantaa demokratian toimivuutta, mutta suuri osa molemmista puolista esitti kuitenkin huolia, jotka heikentävät demokratian elinvoimaisuutta, jos niihin ei vastata. Väärinkäytökset faktojen manipuloimiseksi voivat vaikuttaa ihmisten luottamukseen instituutioihin ja toisiinsa. Tämän luottamuksen rapautuminen vaikuttaa myös ihmisten mielipiteisiin siitä, ovatko demokraattiset prosessit ja instituutiot toimivia. Kauas on kuljettu parissa vuosikymmenessä: demokratian tukijasta onkin tullut sen rapauttaja.

Tällainen kehityskulku on ollut nähtävissä myös Suomessa. Vaihtoehtomedia sai otsaansa ruman ja hankalasti pois kuluvan leiman erityisesti vuodesta 2015 lähtien ilmestyneen MV-lehden myötä.¹⁵ Verkossa ilmestynyt ”lehti” heitti yli laidan kaikki perinteisen valtavirtamedian vaalimat ja siihen liitetyt arvot ja attribootit: puolueettomuudella, tekijänoikeudella tai edes totuudella ei juuri ollut väliä, kunhan sisällöllä pystyttiin tukemaan tiettyä maailmankuvaa. Riippuen siitä, keneltä kysyttiin – vastustajilta vai kannattajilta – ilmiöstä puhuttiin ainakin viha-, vale- tai törkymediana tai kannattajien keskuudessa uutena tai vastamediana. Myöhemmin esimerkiksi Yhdysvalloissa erityisesti monet salaliittoteoreetikot ovat löytäneet verkosta itselleen sekä julkaisualustan että lukijakunnan jopa todella äärimmäisten ajatusten esittelyyn, perustelemiseen ja levittämiseen.

En lähde tämän syvemmin erittelemään tai pohtimaan edellä kuvaamaani tilannetta, se ei ole tämän tutkielman kannalta olennaista, mutta halusin kuitenkin tuoda tämän puolen lyhyesti esiin ja että tiedostan sen olemassaolon. Attonille ja Downingille kyse vaihtoehtoisessa viestinnässä oli ehkä romantisoidustikin siinä, että sitä kautta myös erilaiset pienryhmät ja näiden näkemykset saisivat mahdollisuuden tulla esiin, haastaa totuttuja hegemonisia rakenteita ja osaltaan edistää sekä kehittää demokraattista yhteiskuntaa. Edellä mainituista esimerkeistä ei todellakaan tällaista puolta löydä, mutta kylmän teoreettiselta kannalta katsottuna kyse on yhtä lailla vaihtoehtomediasta. Jos esimerkiksi verkkofoorumin sisältö koostuu lähinnä vääristelystä, salaliittoteorioista ja

¹⁵ Aiheesta enemmän ja syvemmin esim. Helsingin Sanomien jutussa 18.2.2018

silkoista valheista, sitä on ehkä vaikea ajatella edes medianana, mutta aivan hirvittävän pitkälle tällaista nimityssaivartelua ei kannata viedä. Esimerkiksi monelle suomalaiselle muutaman vuoden takainen MV-lehti toi ensimmäistä kertaa tietoisuuteen vaihtoehtomedian edes terminä – joka sitten monin paikoin epäoikeudenmukaisesti sai siitä ristin itselleen. Chris Atton huomautti aikanaan, miten pienelle asiantuntijoiden joukolle on usein vaivattomampaa saada mielipiteensä julki valtavirtamediassa, kuin toisinajattelijoiden, protestojien, vähemmistöryhmien edustajien ja jopa ”tavallisten ihmisten”. Siten vaihtoehtoisen uutismedian pyrkimys olisi tarjota näille ryhmille ja heidän ajatuksilleen väylä julkisuuteen heidän omilla ehdoillaan. (Atton 2002, 11; Atton & Hamilton 2008, 3.) Tämä puoli ei häviä edes julkaisun aiheiden ja sisällön rasistisuuden, fasistisuuden tai valheellisuuden vuoksi.

Takertumalla tällaiseen jälkiviisauteen en pyri näyttämään siltä, että väheksyisin aiempia tutkimuksia tai kyseenalaistaisin niitä ilkkuen näköalattomuudesta ja tulevaisuuden ennustamisen vaikeudesta. Tulevaisuuden ja teknisen kehityksen ennustamisessa mennään yleensä aina pieleen – joskus vähemmän, useimmiten enemmän. Mutta näin käy myös ilmi, ettei vastahegemonisuus tarkoita välttämättä aina rakentavaa ja demokratiaa edistävää prosessia, vaan se voi olla myös rappeuttavaa ja kansanvaltaa taannuttavaa – vaikka monet populistiset ja ääriliikkeet nimenomaan väittäisivätkin olevansa kansan syvien rivien asialla vallanpitäjien eliittiä vastaan.

Samalla esiin tulee myös jälleen se jo aiemmin esiin tuomani pohdinta siitä, miksi kutsumme tällaista vastahegemonista viestintää tai mediaa. Jos vaihtoehtomedia terminä on saanut huonon kaiun itselleen, haluan riistää sen takaisin niiltä, jotka sille sen antoivat, sillä terminä se on kaikista ehdokkaista mielestäni ehkä kohdettaan kuvaavin – osin koska vaihtoehtoisuus riippuu myös siitä, millainen sen vastinpari on. Jos vaihtoehtoiset sisällöt onnistuvat murtautumaan vallitsevan massakulttuurin osiksi sen hyödynnettäviksi, tai hegemoniseksi, hyväksytyksi tavaksi toimia yhteiskunnassa, silloin vaihtoehtoisuudenkin on muututtava ollakseen vaihtoehtoista. Jos taas kehitys kulkee toisin päin ja valtavirtamedia hylkää jotkin aiheet, ne voivat siirtyä vaihtoehtoisen median puolelle. Kyse on suhteellisuudesta, kuten Chris Attonkin toi esiin, myös muista näkökulmista katsottuna kuin vain sisällön puolesta.

Atton esitteli – ja kritisoi – vuosituhannen vaihteessa aikaisempia vaihtoehtoisen median määrittelyitä pitäen niitä lähinnä epämääräisinä. Joidenkin näiden määrittelyiden mukaan vaihtoehtomedia olisi esimerkiksi vähemmistöjen mielipiteitä tai valtavirtamedian hylkäämiä aiheita käsittelevää. Atton muistuttaa, että jo pelkästään vähemmistöjen määrittely sinänsä on hankalaa. (Atton 2002, 12; Atton 1999, 52). Hän tuo esiin sen tosiasian, että vaihtoehtomedia on käsitelty, ja käsittelee, melkoisen suurienkin vähemmistöjen elämää ja näkemyksiä, yhtenä esimerkkinä seksuaalivähemmistöt (Atton 2002, 13). Vaihtoehtoinen viestintä kohtaa siis käytännössä samaa kritiikkiä kuin teoriat ala- ja vastakulttuureista.

On myös sanottu, että ollakseen vaihtoehtoista, medialle olisi riittävää, että se itse määritteli itsensä vaihtoehtoiseksi (Atton 2002, 13–14). Olen itse Attonin kanssa samaa mieltä siitä, ettei tällainen määritelmä ole toimiva. Se, että jokin media kutsuu itse itseään vaihtoehtoiseksi tai vaihtoehdoksi jollekin, ei vielä tarkoita, että se voitaisiin lukea määritelmän sisäpuolelle. Kyse on tällöin lähinnä valinnanvapaudesta.

Atton aloittaa oman vaihtoehtomedian määrittelynsä tukeutuen Tim O'Sullivanin ajatukseen, että vaihtoehtomedian päätavoite olisi vastustaa tai haastaa vakiintunutta sosiaalista järjestelmää sekä pyrkiä ainakin muokkaamaan totuttuja ajatustapoja, jos ei jopa pyrkiä suoraan yhteiskunnalliseen muutokseen. Edelleen vaihtoehtoisen median tuotantotapa olisi demokraattinen tai kollektiivinen ja se pyrkisi innovatiivisuuteen sisällössään ja muodossaan. (Atton 2002, 15.) Atton huomauttaa, että vaihtoehtoisen median mallin ei pidä ottaa huomioon vain aiemmin esiteltyjen aktiivisten yleisöjen kykyä muodostaa ”vastustavia luentatapoja”, vaan sen on huomioitava myös ”mobilisoidut yleisöt” (Atton 2002, 24–25).

Vuoden 1999 artikkelissaan Atton käytti vaihtoehtomedian määritelmänä ennen kaikkea sitä, ettei sen tarkoituksena ole niinkään kommunikaatio, informaation jakaminen, vaan sosiaalinen ja poliittinen muutos ja toiminta (Atton 1999, 52). Vuonna 2002 kirjassaan Atton päätyi seuraavanlaiseen vaihtoehtomedian määrittelyjoukkoon (Atton 2002, 27):

- 1) sisältö (poliittisesti, sosiaalisesti tai kulttuurisesti radikaalia)
- 2) muoto; grafiikka, visuaalisuus, esitystapa
- 3) reprograafiset innovaatiot tai muunnelmat

- 4) levitys; salaiset tai näkymättömät jakelukanavat, tekijänoikeuden hylkääminen
- 5) sosiaaliset suhteet; tuottajien ja vastaanottajien roolit, vastuut ja suhteet ja näiden sekoittuminen ja epäammattimaisuus
- 6) muuttunut viestintäprosessi; horisontaaliset linkit, verkostot

Attonin mallin tarkoituksena on kiinnittää huomio sekä itse median sisältöön (kolme ensimmäistä kohtaa) että sen tuotantoprosessiin (kolme jälkimmäistä). Vaihtoehtomedian tuottajina ovat ihmiset, joita sen sisällöt koskettavat – yleisö on osallistuvaa, eikä pelkästään informoitua (Atton 2002, 25). Osallistuva yleisö on erityisesti seurausta vaihtoehtoisen viestinnän epäkaupallisuudesta tai ainakin taloudellisesta riippumattomuudesta (ibid., 17).

Mallia ei tule pitää jotain poissulkevana kriteeristönä – esityksenä siitä, *mitä* vaihtoehtoinen viestintä on, vaan *millaista* se on. Atton korostikin, että vaihtoehtomedian eri kriteerien suhteet saattavat vaihdella huomattavasti (Atton 2002, 28). Jokin media saattaa olla vaihtoehtoinen sisältönsä, mutta huomattavan konservatiivinen levitystapansa suhteen; tuottajat saattavat olla ammattijournalisteja, mutta heidän käyttämänsä päätöksentekomalli puolestaan on kollektiivinen. Samoin kulttuurisen kontekstin huomioiminen vaihtoehtoisen median määrittelyssä on olennaista. Vaihtoehtomedian rajaaminen tiukasti jonkin yhden kriteerin perusteella jättäisi joitain selvästi vaihtoehtoisia joukkoviestimiä määritelmän ulkopuolelle (ibid., 19-23). Kriteerien suhteellisuus mahdollistaa myös vaihtoehtoisen median mieltämisen – ei pelkästään vähemmistöjen, amatöörituotannon tai radikaalin poliittisen sisällön kautta – vaan myös itsenäisenä kulttuurin osa-alueena (ibid., 29).

Jokin edellä mainituista kriteereistä ei välttämättä ole vaihtoehtoista tai mahdollista jossakin kulttuurisessa tilanteessa. Siksi ei olekaan Attonin mukaan järkevää pyrkiä saavuttamaan jonkinlaista puhdasta määritelmää vaihtoehtoiselle medialle, vaan kiinnittää huomiota määritelmien suhteisiin kulloisessakin tilanteessa. Atton korostaakin, että mallin suhteellisuus tarkoittaa, ettei jonkin osa-alueen puute sellaisenaan suoraan poista kyseisen median potentiaalia toimia osana muutosta. (2002, 28–29.)

Vaikka Attonin mallin lähtökohta onkin siinä, että vaihtoehtomedia olisi vastustavaa tai haastavaa, hän kuitenkin korostaa, ettei se ole vaihtoehtomedian pääasiallinen määrittävä tekijä. Mallinsa osien suhteellisuuden korostamisella Atton pyrkii huomioimaan vaihtoehtoisen median laajemman skaalan eikä vain rajaamaan vaihtoehtoista mediaa pelkästään poliittiseen tai ”vastustavaan” mediaan, vaan myös muuhun vaihtoehtoisuuteen, kuten ”taiteelliseen ja kaunokirjalliseen mediaan (videoihin, musiikkiin, luovaan kirjoittamiseen), sekä myös uudempiin kulttuurisiin [median] muotoihin, kuten tietäntyyppisiin lehtiin ja tieto- ja viestintäteknologian hybridimuotoihin”¹⁶. (Atton 2002, 8.)

Esimerkiksi Downing toteaa, että yhteiskunnalliset liikkeet ja niiden media ovat usein vaihtelevia ja tilapäisiä, ja siksi niistä ja niiden toiminnasta on vaikea muodostaa täydellistä teoriaa (Downing 2008, 42). Toisaalta hän myönsi jo vuosia aiemmin, että vaikka jotkin yhteiskunnalliset liikkeet saattavatkin kadota nopeasti, jotkin taas ovat huomattavan pitkäkestoisia, kuten feminismiin, rotuun ja työhön liittyvät liikkeet (Downing 2001, 390). Myös Coyer et al. korostavat vaihtoehtoisuuden suhteellisuutta, sitä, miten se aina on tiukasti liittynyt kulloisiinkin sitä ympäröiviin sosiaalisiin suhteisiin (Coyer et al. 2007, 10-11). Siten paitsi ala- ja vastakulttuurit itsessään, myös niiden viestintä muuttuu siten, miten yhteiskunta niiden ympärillä muuttuu.

Vaihtoehtoista viestintää laajasti tutkineen John Downingin ensimmäinen kirja aiheesta ilmestyi 1980-luvulla, ja sen pääpiirteet muodostuivat tuolloisesta kylmän sodan kaksinapaisuudesta. Vastakkain olivat länsimainen markkinoiden ajama joukkoviestintämalli ja toisaalta kommunististen maiden sosialismin tiukasti hallitsema malli. Tuolloin hän määritteli vaihtoehtoisen viestinnän suoraan vastakkaiseksi valtavirralle, ja näin tiukka määrittely sai myöhemmin osakseen melko paljon kritiikkiä. Myöhemmin Downing itsekin totesi, että tuolloinen yhteiskunnallinen asetelma johti turhan tiukkaan ja yksinkertaiseen vaihtoehtoisen viestinnän malliin, ja hän pyrkikin laajentamaan sitä. (Downing 2001, viii-ix.)

Downing myös kiinnitti radikaalin median vastahegemonisuuden nimenomaan poliittisen hegemonian vastustamiseen (Downing 2001, 19), ja tätä kiinnittymistä

¹⁶ Atton käyttää lehdestä tässä nimitystä ”zine” ja tieto- ja viestintäteknologiasta lyhennettä *ICT*.

vastahegemonisuuteen Atton taas kritisoi (Atton 2002, 19-23). Samoin esimerkiksi Su Braden, joka tutki ja toteutti tavallisten kansalaisten pyörittämiä televisioasemia Malawissa, ilmaisi huolensa, että termi ”vaihtoehtoinen” muodostaa kuvan tällaisen median toissijaisuudesta, ja esittää sen alisteisena valtavirtamedialle (Coyer et al. 2007, 9-10.).

Mutta vastauksena Bradenin kritiikkiin Coyer et al. totesivat, että vaikka he halusivatkin käyttää termiä ”vaihtoehtoinen media”, he eivät halunneet sen tarkoittavan, että he pitäisivät tällaista mediaa jotenkin vähempiarvoisena. He korostivat sen sosiaalista, kulttuurista ja poliittista tärkeyttä, mutta huomauttivat samalla, että vaihtoehtoinen media on aina heikompaa ja vähemmän etuoikeutettua kuin valtavirtamedia, ja siksi he pitivät ”vaihtoehtoinen media” -termiä sopivimpana. (Coyer et al. 2007, 10.) Ja koska vaihtoehtoisuus on aina suhteellista, se ei ole pelkkä vastakohtapari. Kyse ei ole vastakkainasettelusta valtavirran ja vaihtoehdon, radikalismien ja konservatismien tai vallanpitäjien ja hallittujen välillä, sillä erilaiset ennakkoasetelmat saattavat tehdä vaihtoehtoisesista mediasta jossain yhteiskunnallisessa tilanteessa valtavirtaa ja päinvastoin. Bailey et al. totesivat, ettei media toimi tyhjiössä, vaan se on aina kytkeytynyt niihin taloudellisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin asetelmiin, joissa se toimii. Nämä voivat olla paikallisia, kansallisia, alueellisia tai kansainvälisiä. (Bailey et al. 2008, 4.) Coyer et al.:in mukaan vaihtoehtoinen media ei pelkästään kytkeydy, vaan nimenomaan syntyy niistä sosiaalisista, kulttuurisista ja poliittisista olosuhteista, joita se kohtaa. Siten yhteiskunnallisten liikkeiden ja vaihtoehdoisen viestinnän välillä on kiinteä yhteys. Vaihtoehtoinen media ei kuitenkaan ole pelkästään yhteiskunnallisten liikkeiden työkalu tavoitteidensa saavuttamiseksi, vaan useat vaihtoehtoiset mediat ovat melkein itsessään yhteiskunnallisia liikkeitä. (Coyer et al. 2007, 10-11.)

Jo Gramsci painotti kiihkeästi sitä, ettei hegemonia ole koskaan paikoilleen pysähtynyt, vaan kyse on jatkuvasta neuvottelusta hallitsevien ja hallittujen luokkien välillä. Kapitalistinen kulttuurihegemonia on kylläkin epävakaa ja voi Gramscin mukaan kokea vakavia kriisejä, mutta toisaalta se voi pysyä suhteellisen haastamattomana pitkänkin aikaa. (Downing 2001, 16.)

Vaikka vaihtoehtoisuus-termin käytön on pelätty latistavan sen vain vastakohtaksi ja alisteiseksi valtavirralle, näin ei kuitenkaan välttämättä ole. Myös Atton ja Hamilton

pitävät termiä lopulta parhaana, koska heille kyse on mediavallasta (Atton & Hamilton 2008, 2), eli siitä, kenen ääni pääsee mediassa esiin, miten asiat esitetään ja miten sisältöjä tuotetaan. Paitsi mediavallasta kyse on vallasta ylipäänsä: kenen ääni pääsee yleensäkin yhteiskunnassa esiin, miten asiat esitetään ja miten totutut käytännöt syntyvät. Samoin Downingin painopiste oli mediassa, joka ei pelkästään käytä ja muodosta uusia tapoja tiedon välittämiseen, vaan myös aktiivisesti ja julkisesti haastaa vallitsevia rakenteita ja käytäntöjä (Downing 2003, 626; Atton & Hamilton 2008, 153).

Itse asiassa yhdeltä kannalta aiemmin sivuamassani termisekamelssassa ja monien tutkijoiden halussa käyttää jotain toista termiä vaihtoehtoisuuden sijaan on kyse siitä, että he haluavat päästä irti vaihtoehto-termin joko-tai kaksinapaisuudesta ja korostaa tutkittavan asian suhteellisuutta sekä moninaisuutta. Esimerkiksi Clemencia Rodriguezin halu käyttää termiä kansalaismedia oli osa hänen pyrkimystään päästä eroon tästä teoreettisesta määrittelyssä ilmenevistä vastakkainasetteluista. Hänen tarkoituksenaan oli, ettei vaihtoehtoista viestintää määriteltäisi vain viestintänä ”joka ei ole valtavirtaa”, vaan niiden prosessien kautta, jotka muuttavat tällaisen median tuottajia. Edelleen, hän halusi näin myös päästä eroon vastakkainasettelusta voimakkaan ja mahtavan valtavirtamedian ja heikon ja voimattoman vaihtoehtoisuuden välillä. Kansalaismedia terminä kiinnittää hänen mukaansa huomion niihin prosesseihin, jotka tekevät vaihtoehtoisen (tai yhteisöllisen, osallistuvan tai radikaalin, kuten Rodriguez huomautti) median tuottajista aktiivisia kansalaisia. (Rodriguez 2004, 17-18.)

Rodriguez ei näe viestintää vain prosessina, jonka tarkoitus on tiedottaa ja pyrkiä vaikuttamaan ihmisiin, vaan erityisesti sosiaalisena vuorovaikutuksena. Rodriguez pyrkii termillään eroon kansalaisuuden laissa ilmaistuista määritteistä. Hänelle kansalaisuus ei ollut pelkästään äänestämistä tai protestointia, vaan aktiivista symbolisten koodien, yhteiskunnallisten suhteiden ja hierarkioiden muuttamista ja haastamista. (Rodriguez 2001, 18-20; lainattu teoksessa Coyer et al. 2007, 8.) Kansalainen terminä on tässä oleellinen: Rodriguezilla se viittaa nimenomaan niihin yhteiskunnan jäseniin, jotka ”aktiivisesti osallistuvat sellaiseen toimintaan, joka muokkaa heidän omiaan ja muiden identiteettejä sekä sitä sosiaalista ympäristöään, jonka kautta he osallistuvat vallan tuottamiseen”. (Rodriguez 2001, 19; lainattu teoksessa Atton & Hamilton 2008, 122-123.) Kansalaismedian tuottajina toimiminen antaisi kansalaisille mahdollisuuden aktiivisesti osallistua omalta osaltaan heitä

ympäröivän yhteiskunnan toimintaan. Kansalaisuus on jotain, joka rakentuu ajan kuluessa, eikä jotain, joka on etukäteen annettu. (Rodriguez 2001, 18-20; lainattu teoksessa Coyer et al. 2007, 8.)

Myös Mitzi Waltz korosti vaihtoehtoisuuden suhteellisuutta, sen muuttumista kulloisenkin yhteiskunnallisen tilanteen mukaan. Hän erotti vaihtoehtoisesta mediasta erillisen osa-alueen, aktivistimedian, joka hänen mukaansa rohkaisee lukijoitaan ottamaan aktiivisesti osaa sosiaaliseen muutokseen, mitä vaihtoehtoisuus ei hänen mukaansa aina tee. Hän totesi, että suuri osa aktivistimediasta on myös vaihtoehtoisista, vaikkakaan ei kaikki. Aktivistimedia voi Waltzin mukaan olla poliittisesti joko vasemmistolaista tai oikeistolaista, mutta kummin tahansa, se saattaa käyttää myös valtavirtamedian toiminta- ja tuotantotapoja, eikä siten olisikaan aina vaihtoehtoisista. (Waltz 2005, 3-4.) Tässä kannattaa muistuttaa Attonin mallissaan korostama eri ulottuvuuksien suhteellisuus.

Scott Uzelman teki puolestaan eron vaihtoehtoisen ja autonomisen median välille. Hänen mukaansa vaihtoehtoisen median aktivistit pyrkivät muokkaamaan valtavirtamediaa uuteen muotoon, kun taas autonomisen median tekijät haluavat ohittaa sen kokonaan ja muodostaa uusia osallistuvia ja demokraattisia viestinnän muotoja. (Uzelman 2005, 17; lainattu teoksessa Coyer et al. 2007, 9.) Tässä ajatuksessa voidaan nähdä sama ero kuin vasta- ja alakulttuurien välillä. Se, että valtavirtamedian instituutioita ja toimintatapoja pyritään vain muuttamaan, saattaa johtaa siihen, että niiden legitimizeetti tiedonvälittäjänä nähdään annettuna ja pysyvänä (ibid.).

Downing painotti, ettei pelkästä vaihtoehtoisuudesta puhuminen ole riittävää, sillä kaikki on jossain määrin tai jossain suhteessa vaihtoehtoisista jollekin. Downingin mukaan termi ”radikaali vaihtoehtoinen media” kiinteyttää määritelmää tarpeellisella tavalla. (Downing 2001, ix.) Hänelle olennaista vaihtoehtoisessa ja radikaalissa viestinnässä on nimenomaan se, että se on selkeään yhteiskunnalliseen muutokseen pyrkivien sosiaalisten ryhmien viestintää. Mutta ei Downingkaan jätä huomiotta radikaalin viestinnän suhteellisuutta: hän myöntää, että median radikaalius riippuu sekä sisällöstä että kulloisestakin kontekstista, jossa se toimii. Ennen kaikkea kyse on kuitenkin tällaisen median pyrkimyksestä yhteiskunnalliseen muutokseen, vallitsevan valtajärjestyksen vastustamiseen ja sen haastamiseen tarvittavan kannatuksen,

solidaarisuuden ja kollektiivisuuden tuottamiseen. Downingin mukaan kaikella radikaalilla medialla onkin ainakin yksi asia yhteistä: se rikkoo aina jonkun sääntöjä. (Downing 2001, x-xi.)

Toisaalta lukuisissa eri termeissä on kyse myös tutkimuksen painotusnäkökulmasta. Bailey ja kumppanit puolestaan toteavat, että lukuisten eri termien käyttö johtuu juuri siitä, että niitä käyttäneet tutkimukset ovat keskittyneet vain yhteen vaihtoehtoisen median puoleen ja samalla ne ovat hylänneet muut. Bailey et al. näkevät vaihtoehtoisen median niin monimuotoisena, ettei sitä edes voi lähestyä yhdestä tietystä näkökulmasta, vaan asetelma vaatii useiden eri lähestymistapojen käyttämistä. Näin olisi mahdollista huomioida vaihtoehtoisen median monimuotoisuus, osoittaa sen tärkeys ja tarkastella myös niitä ongelmia, joita se kohtaa. (Bailey et al. 2008, 5.)

Bailey et al. käyttävätkin huomattavasti aikaa ja vaivaa näiden lähestymistapojen teoreettiseen taustoittamiseen. Ensimmäiset kolme niistä eivät sinänsä tuo tähän sellaista uutta, että niitä olisi syytä tarkastella sen syvemmin. Siksi mainitsenkin vain niiden pääpiirteet. Sen sijaan neljäs lähestymistapa tuo esiin vielä yhden sellaisen ulottuvuuden vaihtoehtoisesta viestinnästä, joka mielestäni muodostaa aiemmin esitellyn lisäksi lopullisen kuvan vaihtoehtoisuudesta.

Ensimmäisenä tapana lähestyä vaihtoehtoista mediaa on Baileyn ja kumppaneiden mukaan tarkastella sitä maantieteellisen tai kulttuurisen yhteisön viestintänä, jolloin tuon yhteisön jäsenet käyttäisivät sitä yhteisöään läheisesti koskevien asioiden ja aiheiden käsittelyyn ja pystyisivät osallistumaan viestintään paitsi sen vastaanottajina, myös ennen kaikkea tuottajina. (Bailey et al. 2008, 7-15.) Toisena lähestymistapana he esittävät vaihtoehtoisen median tarkastelemisen vastakohtana valtavirralla. Tämän lähestymistavan he nojaavat pitkälti erityisesti Attonin ja Downingin töihin. Tässä lähestymistavassa huomio kiinnittyy erityisesti vaihtoehtoisen median valtavirrasta poikkeaviin sisältöihin ja toimintatapoihin, sekä valtavirran käyttämien esitystapojen ja merkitysten haastamiseen. (Bailey et al. 2008, 15-20.) Kolmantena lähestymistapana he käyttävät tapaa tarkastella vaihtoehtoista viestintää kansalaisyhteiskunnan tapana viestiä. Gramscia mukaillen, tässä lähestymistavassa kansalaisyhteiskunta, markkinat ja valtio nähdään toisistaan erillisinä osa-alueina, jotka kuitenkin ovat jatkuvassa

vuorovaikutuksessa keskenään. Näin vaihtoehtoinen viestintä on erityisesti vastahegemonian areena. (Bailey et al. 2008, 20-25.)

Neljäs lähestymistapa ammentaa toisaalta edellä mainituista kansalaisyhteiskunnasta ja valtavirran vaihtoehdosta nousevista lähestymistavoista. Kyse on vaihtoehtoisen viestinnän tarkastelemisesta verkostona. Bailey et al. perustavat tämän näkemyksen Deleuzen ja Guattarin teoriaan ”juurakosta” (rhizome). Ajatuksena on, että verkoston mikä tahansa osa voi kytkeytyä mihin tahansa toiseen osaan, huolimatta niiden mahdollisista eroavaisuuksista. Verkosto ei koostu elementeistä, jotka toimivat tiettyjen sääntöjen mukaan, vaan verkoston muodot ovat jatkuvassa liikkeessä, koska siihen liittyy jatkuvasti uusia osia. Mikä tahansa verkoston osa voi lakata olemasta, mutta jos näin tapahtuu, verkoston osat voivat kytkeytyä toisiinsa uusia reittejä pitkin. Ja viimeisenä, verkosto on monimuotoinen ja sen osat voivat muuttua ja muokkautua tarpeen mukaan, ne voivat olla missä muodossa tahansa ja kuka tahansa yksilö, ryhmä tai yhteiskunnallinen ryhmittymä voi uudistaa ja muokata verkostoa. Deleuzen ja Guattarin mielestä verkoston tärkein ominaisuus on, että sillä on useita ”sisäänkäyntejä” (entryways). (Bailey et al. 2008, 27.)

Idea verkostosta mahdollistaa ajatuksen siitä, että sen osat (eri vaihtoehtoiset mediat) voivat säilyttää yhteytensä alkuperäiseen paikalliseen yhteisöönsä ja toisaalta liittyä muihin jopa globaalilla tasolla. Verkoston osat eivät toimi pelkästään kansalaisyhteiskunnan alueella, vaan ne voivat linkittyä myös valtion ja markkinoiden organisaatioiden osiin menettämättä identiteettiään tai sulautumatta niihin. Ne voivat toisinaan kritisoida hegemoniaa rajustikin, toisinaan taas jopa leikitellä vallitsevan järjestyksen muodoilla ja ominaisuuksilla. (Bailey et al. 2008, 28.)

Koska vaihtoehtoinen media voi siis osin linkittyä myös valtion ja markkinoiden kanssa, ajatus verkostosta pehmentää muuten niin jyrkkää ajatusta vaihtoehtoisesta mediasta vain valtavirran vastakohtana. Siten vaihtoehtoinen media ei ole pelkästään vastahegemonista (counter-hegemonic) vaan jopa sen ylittävää (trans-hegemonic). Erityisesti tämän linkittymisen vuoksi vaihtoehtoiset mediat voivat horjuttaa valtavirtamedian jäykkyyttä ja itsestäänselvyyksiä. (Bailey et al. 2008, 28.)

Vaihtoehtoisen viestinnän kentän näkeminen verkostona, jossa eri välineet ja niiden tuottajat ovat jatkuvassa kanssakäymisessä toistensa kanssa, korostaa sitä näkökulmaa, jossa vaihtoehtoisen viestinnän olennaisena osana pidetään viestinnän muuttumista horisontaalisemmaksi. Samoin painottuu Downingin näkökulma vaihtoehtoisesta viestinnästä yhteiskunnallisten liikkeiden viestintänä. Verkosto (”juurakko”) on epälineaarinen, liikkuva sekä anarkistinen ja ennakkoluuloton. Se rinnastuu lineaariseen, hierarkkiseen ja paikallaan pysyvään viestinnän organisoitumiseen, joka ”on muodostunut kuin puu, jonka oksat jatkuvat yhdestä pisteestä jakautuen yhä pienempiin ja pienempiin osiin”. (Bailey et al. 2008, 26.)

Myös Downingin mukaan radikaali vaihtoehtoinen viestintä on dialogista: se on kiinnittynyt jokapäiväiseen elämään ja sen yleisö on paitsi viestinnän vastaanottaja, itsekin myös sen tuottaja (Downing 2001, 47). Downingin mukaan yhteys radikaalin median ja yhteiskunnallisten liikkeiden välillä on ilmiselvä (Downing 2001, 390). Oli kyse sitten feminismistä, anti-kapitalismista tai yksinvaltaisen yhteiskunnan demokratisoinnista, radikaali viestintä kytkeytyy Downingin mukaan aina yhteiskunnallista muutosta tavoittelevien liikkeiden ja ryhmien ympärille (ibid., 24-34, 44). Liikkeiden ja niiden viestinnän suhde ei kuitenkaan ole alisteinen toisilleen, vaan ne ovat jatkuvassa vuoropuhelussa ja riippuvaisia toisistaan (ibid., 23), jopa siinä määrin, että Downing kutsui yhteiskunnallisia liikkeitä ”radikaalin median vereksi ja mediaa näiden liikkeiden hapeksi” (ibid., 390), ja että vakiintuneet valtarakennelmat – valtio, uskonto, poliittiset puolueet, kapitalistinen järjestelmä – ovat radikaalin viestinnän esteitä ja kohteita (ibid., 393).

Attonin perspektiivi vaihtoehtoiseen viestintään oli enemmän sen tuottajien keskinäisissä suhteissa ja tuotantoprosessissa, ja niiden valtavirtaviestintää ja hegemoniaa haastavissa vaikutuksissa, kun taas Downingin keskittyminen radikaaliin viestintään painottaa enemmän tuon viestinnän sisältöä – vaikka se olisikin nimenomaan yhteiskunnallisten liikkeiden ja ryhmien viestintää. Atton itsekin toteaa, että hän pyrki vuoden 2002 kirjassaan muotoilemaan teorian, joka ottaisi huomioon paitsi sellaisen median, joka kiinnittyy yhteiskunnallisten ryhmien ympärille, niin myös sellaisen, joka ottaa huomioon myös populaarikulttuurista (ei vain vastustavasta kulttuurista) lähtöisin olevat mediat (Atton & Hamilton 2008, 153-154).

Siinä missä Attonin ajatukset keskittyivät alun perin enemmän siihen, miten tavalliset kansalaiset voivat tuottaa ja saada julki itselleen relevantteja sisältöjä vallitsevassa yhteiskunnallisessa tilanteessa, Downing keskittyy siihen, miten nuo kansalaiset pystyisivät viestinnällään muuttamaan tuota tilannetta. Attonin painopiste vaihtoehtoisessa viestinnässä on alun perin enemmän kulttuurinen, kun taas Downingilla se on nimenomaan poliittinen.

Atton myönsi, että vaihtoehtoinen viestintä on usein työkalu yhteiskunnallisen muutoksen saavuttamiseen (Atton 2002, 153), mutta se ei ollut hänelle olennainen vaihtoehtoista viestintää määrittävä tekijä, kuten Downingille, vaikka hän kutsuukin vaihtoehtoista viestintää ”informaationa toimintaa varten” (ibid., 154). Vaikka Atton hylkäsikin vastahegemonisuuden vaihtoehtoisen viestinnän olennaisena määritelmänä, hän tarkasteli jo vuoden 2002 kirjassaan yhteiskunnallisten liikkeiden viestintää keskittyen erityisesti radikaaleihin ympäristöjärjestöihin Britanniassa 1990-luvulla. Hän näki näiden ryhmien viestinnän vastauksena tuoda esiin eri ryhmien näkemyksiä, joita valtavirtamedia ei pystynyt tai halunnut käsitellä. (Atton 2002, 80-82.) Vaihtoehtoinen viestintä tarjoaa sen lukijoille yhteyden toisiin lukijoihin ja näiden kokemuksiin kulttuuristen ja poliittisten projektien verkostossa. Ja usein näiden projektien tähtäimessä on yhteiskunnallinen muutos ulkoparlamentaarisin keinoin. (ibid., 153.)

Huolimatta vähäisistä eroista Attonin ja Downingin määrittelyissä, molemmille kyse on erityisesti kuitenkin viestinnän horisontaalisuudesta, siitä, että tuottajan ja lukijan asemat sulautuvat toisiinsa ja siitä, että vaihtoehtoisen viestinnän tuottajat pystyvät tuomaan julki näkemyksiä ja asioita, jotka ovat heille olennaisia ja joita valtavirtajulkisuus ei (heidän mielestään tai yleensäkin) käsittele. Toisaalta Atton painotti, ettei vaihtoehtoinen viestintä pyri edes millään tavoin legitimoimaan itseään valtavirtaan, vaan kiinnittyy nimenomaan vastustavaan kulttuuriin (Atton 2002, 153). Siten sen ”onnistumista” ei tosiaan voisi määritellä taloudellisten seikkojen tai levikin kasvun kautta. Itseään heijasteleva, solidaarinen ja autonominen vaihtoehtoinen viestintä toimii hegemonian jättämissä ”vapaissa tiloissa” (ibid., 156).

Atton ja Hamilton toteavat, että käytettiinpä mitä termiä tahansa, ne kaikki pitävät sisällään ajatuksen journalismin tekemisestä tietyllä tavalla; niiden perimmäinen ajatus on journalismin hallitsevien käytäntöjen kritiikki. Vaihtoehtoinen media saa kipinänsä

tavasta ja määrästä, jolla valtavirta käsittelee tiettyjä asioita; se kritisoi uutislähteiden ja representaation käytäntöjä, uutistekstin perinteistä kaavaa, kaupallisen journalismin hierarkkista talousjärjestystä, journalismin tuotannon ammattimaisuutta ja elitisoitumista, objektiivisuuden normia ja yleisön asemaa alisteisena vastaanottajana. (Atton & Hamilton 2008, 2.)

Jos tämän osuuden kahdessa ensimmäisessä alaluvussa pyrin luonnostelevaan hegemonian ja massakulttuuriteorian avulla valtavirtajournalismia ja sen toimintaympäristöä, tässä luvussa olen luonnostellut sitä, mistä puhumme, kun puhumme vaihtoehtoisesta viestinnästä. Baileyn ja kumppaneiden hahmotelman verkostoituneisuus ja trans-hegemonisuus vetoavat, ja ehkä hyvin paljon samaa mieltä Downingin kanssa siitä, että kyse on myös aina ennen kaikkea yhteiskunnallisesta muutoksesta – jos ei peruspilareita ja rakenteita räjäyttävästä vallankumouksesta, niin ainakin vaivihkaisissa muutoksissa muuten monesti niin jähmeässä hegemonisessa maisemassa.

Toisaalta, ehkä kaikkein osuvimmin asian muotoili sitten kuitenkin Atton: ”informaatiota toimintaa varten”. Varsinkin tämän tutkielman näkökulman huomioon ottaen, väitän, että mediatekstejä aktiivisesti tulkitsevista yleisöistä ja populaarikulttuurista on vain lyhyt matka satunnaiseen graffitin maalaamiseen, kulttuurinhämmäntämiseen tai julisteiden liimaamiseen ja edelleen organisoituun ja pitkäkestoiseen vaihtoehtoisen median tuotantoon.

3.4 Julkisuus

Yksi käytetyimmistä ja tunnetuimmista teorioista koskien julkisuutta ja julkista keskustelua, on saksalaisen Jürgen Habermasin käsite julkisuuden piiristä, jossa yksittäiset ihmiset kokoontuvat keskustelemaan yhteisistä asioista ja muodostamaan yleisen mielipiteen. Habermasin mukaan julkisuuden toimija on ”julkiso” eli julkisesti keskusteleva joukko, jonka keskustelusta seurauksena on julkinen mielipide. Julkinen keskustelu on kriittistä toimintaa (Habermas 2004, 22) ja se pohjautuu järjen käytölle, joka toteutuu sivistyneiden ihmisten pohtivassa keskustelussa (ibid., 68).

Gramscille kansalaisyhteiskunta oli väline hallitsevan luokan vallan jatkumiseen hegemonisissa käytännöissä, Habermasille kyse on välittäjästä perheen, eli yksityisen, sekä valtion välillä. Joukkoviestintä on yksi tärkeä osa siinä kansalaisyhteiskunnan käymässä keskustelussa, jonka avulla se argumentoi valtiolle riippumattoman kansan mielipiteen. Vapaa lehdistö tukee kansalaisten autonomiaa osana harkintaa sekä yleisen mielipiteen julkituontia. (Lunt & Livingstone 2013, 88-89.)

Habermasilaisittain julkisuus on ”tila” tai areena, jossa poliittinen osallistuminen tapahtuu keskustelun kautta, ja jossa kansalaiset tarkasti punnitsevat ja harkitsevat yhteisiä asioitaan. Kaikilla on vapaa pääsy keskusteluun, puhtaasti yksityisiä asioita ei oteta huomioon, ja osallistujat käsitetään toistensa vertaisina (Fraser 1990, 59). Julkisuus on areena, jossa ideat ja ajatukset syntyvät ja kiertävät. Se on nimenomaan erillinen valtiosta ja periaatteessa siellä käydyn keskustelun on mahdollista olla kriittistä valtiota kohtaan. Yhtä lailla julkisuus on erillinen markkinoista, se ei ole paikka varsinaiselle kaupankäynnille, vaan keskustelulle ja harkinnalle. (Fraser 1990, 57.)

Valtion on toisaalta myös tunnustettava tämä kansalaisten keskustelulla saavuttama konsensus (Lunt & Livingstone 2013, 89), mutta se ei tietenkään tarkoita suoraan, että mikään muuttuisi. Kuten Gramsci totesi, hegemonia on johtavan aseman hallussapitoa ja säilyttämistä hienovaraisemmilla keinoilla kuin väkivallalla tai sen uhalla. Jos hallinta perustuu vain pakkokeinoihin, kyse on diktatuurista. Aivan kuten markkinat tarvitsevat hinnoittelun läpinäkyvyyttä, yhteisymmärrystä asioiden arvosta sekä esteettömän markkinapaikan kaupankäynnille, myös kansalaisuuden toteutuminen tarvitsee tiedon läpinäkyvyyttä, vastuunottoa itse prosessista sekä oikeudenmukaisuutta osallistumiseen yleisen mielipiteen muodostamisessa (Lunt & Livingstone 2013, 89).

Alun perin Habermasin malli liberaalista, porvarillisesta julkisuuden areenasta, jossa tasavertaiset kansalaiset keskustelemalla pääsisivät yhteisymmärrykseen yleisestä edusta, oli hyvin idealistinen. Habermasille julkisuudessa ja julkisessa keskustelussa oli kyse yksityisistä ihmisistä, jotka kokoontuivat keskustelemaan yhteisistä huolenaiheista ja kiinnostuksenkohteista. Varhaismodernissa Euroopassa ne toimivat vastapainona itsevaltaiselle valtiolle toimien välittäjänä sen ja yhteiskunnan välillä sekä pitäen julkisuuden kautta valtiota vastuullisena yhteiskunnalle. Habermas kuitenkin myös totesi, että tämä ihanne ei enää 1900-luvun edetessä muodostuneessa yhteiskunnassa

ollut mahdollinen. Yleisö hajosi joukoksi kilpailevia eturyhmiä. Habermas näki syntyvän demokratiavajeen, joka johtaisi sekä yhteiskunnan että markkinat käymistilaan. Ongelmina Habermas näki poliittisen apatian, joka oli seurausta kulutusyhteiskunnan noususta, edustuksellisen demokratian, joka etäännytti kansaa politiikasta, sekä hyvinvointiyhteiskunnan, joka liennytti luokkarajoja ja johti hallinnon lisääntyneeseen tunkeutumiseen yksityisen elämän alueelle. Myös mediasta oli tullut apuväline vakiintuneelle vallalle. Julkisuuden areena oli muuttunut rationaalisen keskustelun sijaan valtioiden ja yritysten manipuloimaksi paikaksi, jolla ne pyrkivät varmistamaan suosiotaan. (Lunt & Livingstone 2013, 89; Fraser 1990, 58-59.)

Habermas tunnusti, että hänen mallinsa oli sikäli utopistinen, ettei se koskaan puhtaasti toteutunut käytännössä. Toisaalta, vaikka hän myös ymmärsi, että on olemassa myös muita keskustelevia julkisoja, niiden tutkiminen suhteessa liberaaliin porvarilliseen julkisuuteen ei ollut tarpeellista sen ymmärtämiseksi. Tämä osaltaan johti siihen oletukseen, että liberaali porvarillinen julkiso todella edustaisi yhteistä hyvää ja yleistä mielipidettä, vain koska näin sanotaan olevan, vaikka koko ajan oli ja on olemassa erilaisia ryhmiä ja näiden muodostamia julkisoja, joilta pääsy tähän porvarilliseen julkisuuden piiriin on evätty. Esimerkiksi Geoff Eley, jota Nancy Fraser siteeraa, totesi, että näin porvarillisesta julkisuudesta tuli itse asiassa yksi hegemonian väline, jolla tietyt valtarakenteet oikeutettiin. (Fraser 1990, 61-62.)

Fraser kyseenalaistaa porvarillisen julkisuuden ideassa sen, että julkisuudessa keskustelevien olisi ylipäänsä mahdollista sivuuttaa erot sosiaalisessa hierarkiassa ja käydä tätä debattia kuin vertaistensa kanssa. Edelleen hän pitää ongelmana sitä ajatusta, että useampi, keskenään kilvoitteleva julkiso tarkoittaisi aina etäännytmistä, eikä lähentymistä suhteessa todelliseen demokratiaan, siinä missä yksi kattava julkisuuden piiri olisi aina useampaa suotavampi. Myös se, että ”yksityisen” piiriin kuuluvat asiat olivat julkison keskuudessa epätoivottuja, sillä keskustelun ja harkinnan tavoitteena oli nimenomaan yhteisen ja yleisen hyvän tavoittelu. (Fraser 1990, 62-63.)

Mutta esimerkiksi Downingille demokratia sisälsi parhaimmillaan kulttuurisen, poliittisen ja taloudellisen tilan, jossa sitä eteenpäin vievät voimat voivat kukoistaa. Vastahegemonia ja vaihtoehtoiset julkisuuden piirit, jotka ovat useiden sosiaalisten liikkeiden tunnusmerkkejä, ovat tuollaisia voimia. (Downing 2001, 44.) Demokratia

vaatisi siis aina toimiakseen paitsi keskustelua yhteisistä asioista, myös vallitsevaa tilannetta suoraan vastustavia ja sitä haastavia puheenvuoroja.

Fraser jatkaa kritiikkiään toteamalla, että vaikka porvarillisen julkisuuden piirin oli tarkoitus olla tila, jossa keskustelijat saattoivat jättää sivuun esimerkiksi syntymän ja kohtalon tuottamat erot statuksessaan ja toimimaan ikään kuin olisivat toistensa veroisia. Todellisuudessa kuitenkin monet yhteiskunnan jäsenet marginalisoitiin julkisesta keskustelusta esimerkiksi sukupuolensa, varallisuutensa tai etnisyytensä perusteella. Edelleen, kerroksellisissa¹⁷ yhteiskunnissa myös eri tavoin arvostettujen pienryhmien omaa kulttuuria arvostetaan eri tavalla. Tämä johtaa voimakkaaseen epäviralliseen paineeseen marginalisoida ne ja porvarillisen julkisen keskustelun välittäjänä toimiva kaupallinen ja yksityisesti omistettu joukkoviestintä jättää ne huomiotta. (Fraser 1990, 64-65.)

Downingin mukaan vaihtoehtoinen viestintä sen sijaan toimii ja käsittelee asioita laajemmin, kuin hegemonian rajoittama valtavirtamedia. Toiseksi, se pyrkii käsittelemään sellaisten ryhmien asioita ja näkemyksiä, jotka eivät valtavirtamediassa pääse ääneen, ne liittyvät usein tiiviisti jonkin yhteiskunnallisen liikkeen ympärille ja niiden käsittelemät aiheet pääsevät valtavirtamediaan vasta myöhemmin. Kolmanneksi, vaihtoehtomedian ei tarvitse piitata rajoituksista, joita valtavirtamedialle saattaa syntyä markkinoiden, valtion tai esimerkiksi uskonnollisten instituutioiden myötä. Neljänneksi, niiden organisaatorakenne ei ole hierarkkinen, vaan se on demokraattisesti järjestynyt, ja viimeisenä, ne ”ovat osa sellaisia älyllisiä ja kulttuurisia liikkeitä ja suuntauksia, joilla on olennainen ja toisinaan ratkaiseva vaikutus kulttuurin aktiiviseen kehittymiseen”. (Downing 2001, 44-45.) Fraserin mukaan eri julkisuuden piirit eivät ole pelkästään mielipiteen muodostamista varten, vaan myös identiteettien tuottamista ja toteuttamista varten, paikkoja, joissa jäsenet voivat puhua ”omalla äänellään” (1990, 68-69).

Fraserin mukaan useat keskenään kilpailevat julkisot ovatkin yhtä kattavaa julkisaa parempia vaihtoehto ideaalin tavoittelemiseen kerroksellisissa yhteiskunnissa. Yksi kattava julkisen keskustelun areena estäisi alisteisia ryhmiä käymästä debattia heitä

¹⁷ Fraser tarkoittaa tällä yhteiskuntia, joiden institutionaaliset puitteet luovat keskenään epätasa-arvoisia sosiaalisia ryhmiä.

läheisesti koskevista tarpeista ja tavoitteista ilman, että dominoivat ryhmät siihen sekaantuisivat. Fraser muistuttaa, että alisteiset ryhmät – kuten naiset, seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt, työläiset ja etniset vähemmistöt – ovat aina hyötynneet oman vastajulkisensa muodostamisesta, vähentäen siten sitä haittaa, joka niille koituu alisteisesta asemasta valtajulkisuudessa. Mutta vaikka nämä vastajulkisuudetkin voivat olla ulkopuoliset poissulkevia, suurempi määrä vastajulkisuuksia tarkoittaa myös suurempaa diskurssien määrää, mikä kerrostuneissa yhteiskunnissa on hyvä asia. Vastajulkisuuksien olemassaolo ei myöskään välttämättä tarkoita sitä, että ne olisivat eristyksissä tai eristäytyneitä, kunhan ne vain ovat keskustelevia julkisoja: silloin niiden tavoitteena olisi ideoiden ja tavoitteiden leviäminen laajemmalle yleisölle. (Fraser 1990, 66-68.)

Fraser muistuttaa, että ihmiset voivat kuulua moniin eri vastajulkisuuksiin ja pienempiin julkisoihin ja ne voivat olla myös päällekkäisiä. Siten myös niiden välinen kommunikaatio olisi mahdollista. Edelleen hän toteaa, että moniäänisessä ja -kulttuurisessa sekä rakenteiltaan tasa-arvoisessa yhteiskunnassa on siinäkin aina useita julkisoja, mutta toisaalta myös yksi yleinen, jossa ihmiset kokoontuvat tasaveroisina keskustelemaan asioista, jotka tosiaan koskevat heitä kaikkia. (Fraser 1990, 69-70.)

Habermasille porvarillisen julkisuuden piiri oli myös areena, jossa yksityiset henkilöt kokoontuivat keskustelemaan yleisistä asioista. Vain tämän julkison jäsenet voivat päättää, mikä aihe kuuluu niiden joukkoon, joista on syytä muodostaa yhteinen mielipide ja mitkä taas kuuluvat yksityisen piiriin. Kaikki julkison jäsenet eivät välttämättä ole tästä jaosta samaa mieltä. Fraser ottaa esimerkiksi kotiväkivallan, jota aiemmin pidettiin yksityisen piiriin kuuluvana, eikä siten osana julkista keskustelua. Vähitellen aihe muuttui pitkällisen diskurssin haastamisen myötä kuitenkin vain tietyn vastajulkison huolenaiheesta sellaiseksi, josta oli syytä muodostaa yhteinen mielipide myös laajemmalla tasolla. Tämä on nimenomaan olennaista Fraserin mielestä: ei ole olemassa ennalta annettuja rajoja sille, mikä on tai ei ole yhteisen huolen aihe. Keskustelun ja asioiden punnitsemisen kautta millä tahansa vähemmistöllä eli vastajulkisolla pitäisi olla mahdollisuus perustellen nostaa aiemmin yksityisen piiriin kuuluneita aiheita yleisen keskustelun tasolle. Poliitiikan diskurssissa sillä, mikä katsotaan julkisen piiriin ja mikä yksityisen piiriin kuuluvaksi, on vahva erotteluvoima, jolla jotkin puheenaiheet, kiinnostuksenkohteet ja näkökulmat voidaan luokitella

vähempiarvoisiksi tai mitätöidä kokonaan julkisesta keskustelusta. (Fraser 1990, 72-73.) Kuten Rancière toteaa, poliittinen toiminta on muuttaa poliittiseksi se, mitä on pidetty esimerkiksi talouden tai yksityisen elämän piiriin kuuluvana. Kyse on rajojen hämärtämisestä. (Rancière 2010; 2011; siteerattu Ryan 2017, 1-2.)

3.5 Teoriaosuuden loppuksi

Leikitään hetki ajatusleikkiä. Kuvitellaan yhteiskunta, jossa miehet eivät käytä hattua. Se ei ole miesten vaatekappale, naiset kyllä käyttävät sitä, ovat käyttäneet jo vuosisatojen ajan, mutta eivät miehet. Naisten hattujen mallit ovat vaihdelleet vuosien saatossa, pienestä suurempaan, painavampaan monikerroksiseen ja yksinkertaiseen maalaishattuun. Mutta miehen ilmestyminen julkiselle paikalle hattu päässä aiheuttaisi hämmennystä: osoittelevia pikkulapsia äitiensä helmoissa, kyräileviä vanhuksia supisemassa keskenään aikojen muuttumisesta aivan mahdottomiksi.

Entä jos vaihdamme miesten hattuongelman tilalle ajatuksen siitä, etteivät miehet käytä hametta? Tai että naiset eivät käytä housuja? Tai että naiset eivät saa äänestää, koska eivät kykene omaan ajatteluun tai että tietynväristen ihmisten on istuttava bussissa tietyssä paikassa, eikä ainakaan kuljettava etuovesta kuten toisen väristen, parempina pidettyjen ihmisten on hyväksyttävä tehdä?

Kuten aiemmin kävi ilmi, Gramscillekin hänen teoriassaan oli kyse nimenomaan yhteiskuntaluokkien taistelusta, ja proletariaatin mahdollisuuksista nousta alistetusta asemastaan, luoden siten aidosti tasa-arvoisen ja yleistä etua ajavan yhteiskunnan. Kuitenkin sikäli, että marxistit yleensä näkevät talousjärjestelmän kaikkien ongelmien lähteenä ja yhteiskunta-analyysin perustana on nimenomaan poliittinen taloustiede, Gramsci näki asiat teoriassaan ainakin jonkin verran laajemmin: hallitsevan luokan valta toteutuu hienovaraisesti jokapäiväisissä käytännöissä. Gramscin mukaan yhteiskunnallinen muutos tapahtuisi pitkälti kylläkin kommunistisen puolueen johtamana, mutta sen ei pitäisi koskaan joutua sen manipuloimaksi tai tallomaksi. (Downing 2001, 15.)

Onkin ehdotettu, että Gramsci näki marxismin lähinnä eräänlaisena maallisena uskontona vallankumouksen jälkeisessä yhteiskunnassa, liimana, joka sitoisi

yhteiskunnan tavoitteet ja kulttuurin sosiaalisesti oikeudenmukaiseen ja demokraattiseen järjestykseen. (Downing 2001, 15.)

Kuten jo aiemmin totesin, nykyajan länsimaaisessa demokraattisessa yhteiskunnassa hegemonia ja sen pyrkimys säilyttää valtansa sekä olemassaolonsa hienovaraisin keinoin voidaan – ja kannattaa – nähdä enemmän lähinnä ajatusten, merkitysten ja toimintatapojen kuin tiukemmin Gramscian mukaillen kapitalismin ja pääoman sekä alistetun kansan tai puhtaiden yhteiskuntaluokkien taisteluna. Hegemonia onkin – erityisesti tässä – ennen kaikkea tietty yleensä kyseenalaistamaton tapa tehdä asioita yhteiskunnassa, joka ei välttämättä ole peräisin annettuna joltain erityiseltä yhteiskuntaluokalta, ”eliitiltä”. Itsekin haluan nähdä sen tässä nimenomaan pitkälti tiedostamattomana, mutta yleisesti hyväksyttynä tapana tehdä, nähdä ja kokea asiat yhteiskunnassa ja sosiaalisissa tilanteissa – tapana toimia niin, ettei sosiaalisia normeja ylitetä: paheksuvat vanhukset eivät kuiskuttele keskenään tai hämmästyneet pikkulapset tuijota suu auki.

Ja juuri tämän vuoksi hegemoniateorian tuominen tähän yhteyteen puolustaa paikkaansa. Kun irrotamme sen alkuperäisestä marxilaisesta yhteydestään yhteiskuntaluokkiin sekä pääomaan, ja ajattelemme sitä hyväksyttävän sosiaalisen toiminnan jatkuvasti muuttuvana ja kehittyvänä kokonaisuutena, enemmän kuin tietyn ihmisjoukon asemaa ja etuja palvelevana apparaattina, sen mielekkyys löytyy. Ajattelen asiaa kuin yhteiskuntasopimuksena – kirjoittamattomana yhteisymmärryksenä siitä, mitkä ovat eri yhteiskunnan jäsenten tai osien oikeudet, velvollisuudet ja mahdollisuudet siinä (Scott 2014) – mutta sen sijaan että se olisi jotenkin luonnollinen tai staattinen, se on jatkuvassa muutosprosessissa suuntaan tai toiseen. Varmasti ihmisten erotteluun bussissa ja muutenkin yhteiskunnassa heidän ihonvärinsä mukaan tai naisten äänestyskielto palveli joidenkin ihmisten etuja ja näyttäytyi suurelle osalle yhteiskuntaa luonnollisena asiana. Mutta salaliittoteoriamainen ajatus kasvottomasta joukosta ihmisiä manipuloimassa yhteiskuntaa omien etujensa takaamiseksi, ei ole se, mitä haen tuomalla hegemonian tähän. Edelleen pukeutumiskoodien vertaaminen rotusortoon voi tuntua äkkiseltään makaaberilta, mutta sillä, että housujen totuttiin olevan hyväksyttävä osa naisten vaatetusta, oli aivan todellinen vaikutus siihen, miten sukupuolten keskinäinen suhde monissa yhteiskunnissa miellettiin. Nyt tuntuu aivan luonnolliselta, että tummaihoisia ihmisiä ei kutsuta n-sanalla ja että journalistisiin käytäntöihin ei

kuulu enää onnettomuuden uhrien nimen, iän, ammatin tai muiden vastaavien tietojen kertominen uutisessa. Maaailma muuttuu.

Mutta muuttunutkaan maailma ei välttämättä palvele kaikkien etua, kuten Gramsci sanoi, hegemonia on jatkuvan hyökkäyksen kohteena ja sen on tehtävä koko ajan työtä säilyttääkseen asemansa. Jostain syntyi ja levisi se muutos, joka johti siihen, että bussissa voi istua missä tahansa ja miestenkään hameen käyttöä ei enää pidettäisi aivan yhtä outona kuin vielä muutama kymmenen vuotta sitten. Mutta hyökkäyksiä sataa oikealta ja vasemmalta, ja jokin niistä voi muuttaa jälleen sitä, mitä yhteiskunnassa ajatellaan hyväksyttävänä ja normien mukaisena. Jonkun näkemys asettuu aina jonkun toisen edelle ja kriisin kärjistyminen voi johtaa siihen, että juuri nyt vallitseva hegemonian tila muuttuu. Hegemoninen muutos ei ole nopea – jos olisi, se tapahtuisi pakkovallan kautta ja kyse olisi diktatuurista, kuten Gramsci sanoi.

Mutta jos kuitenkin muistamme esimerkiksi arabikevään tapahtumat ja kansan nousun autoritaarista ja sortavaa valtiokoneistoa vastaan, emme olekaan henkisesti enää kovin kaukana aikakaudesta – fasismin kukoistuksesta – jolloin Gramsci ajatuksensa ensi kertaa muotoili. On jopa esitetty, että koko Gramscin hegemoniateoria ja sen osat ovat peräisin hänen huomioistaan liittyen fasismiin (Ghirardo 1996, 367-368).

Tässä Fraserin kritiikki Habermasin julkisuuskäsitystä kohtaan tulee hyödylliseksi. Yksi kattava julkisuuden piiri voi itse asiassa muuttua hegemonian välineeksi, sulkea jotkut yhteiskunnan jäsenet pois julkisesta keskustelusta ja jättää heidät alisteiseen asemaan – jotkin aiheet mitätöidään niin, ettei niitä edes katsota kuuluvaksi yhteisten asioiden, vaan yksityisen piiriin. Kehittyäkseen yhteiskunta tarvitsee monia eri ääniä, jotka voivat nostaa yhteisen huolen aiheeksi asioita, joita ei aiemmin ole sinne luettu (esimerkiksi seksuaalivähemmistöt), tai jotka ovat vaikkapa syntyneet vasta tieteen ja tekniikan kehityksen myötä (esimerkiksi geenimuuntelu).

Kuten Downing sanoi, demokratia sisältäisi parhaimmillaan kulttuurisen, poliittisen ja taloudellisen tilan, jossa sitä eteenpäin vievät voimat voivat kukoistaa. Toimiakseen demokratia vaatii paitsi keskustelua yhteisistä asioista, myös vallitsevaa tilannetta suoraan vastustavia ja sitä haastavia puheenvuoroja: vastahegemoniaa (vaikka Gramsci ei koskaan vastahegemoniasta puhunutkaan).

Edelleen pyrin unohtamaan massakulttuuriteoriasta sen puhtaan materialistisen puolen ja ajattelemaan sitä enemmän Kellnerin mediakulttuuri-termin kautta. Kuten aiemmin toin esiin, Kellnerin mukaan terminä massakulttuuri latistaisi kulttuuriset ristiriidat vain massoiksi. Mutta jos sitä ajatellaan pitkään ”neuvoteltuna” ja lopulta tällä hetkellä parhaimmaksi nähtynä tapana tuottaa joukkoviestintää yhteiskunnassa, kyse on kulttuurintuotannon reunaehdoista, sen tuotantomekanismista. Nyky-yhteiskunnassa, jossa media hallitsee vapaa-aikaa ja kulttuuria, ja jossa mediakulttuuri on kulttuurin hallitseva muoto ja tapahtumapaikka, viestintä on massakulttuuria ja tuote siinä kuin mikä tahansa muukin: kulttuurin tuotanto on talouden ehdoilla tapahtuvaa toimintaa, jonka tarkoituksena on tehdä voittoa. Kun itse kulttuurin tuotannolle on asetettu tällaiset reunaehdot, on mahdollista tarkastella sitä, ovatko yleisöt aktiivisia vai eivät, tai onko subjektien liikkumavapaus kulttuurin ja yhteiskunnan piirissä vain illuusio – voidaanko hegemoniaa haastaa ja millaisin ehdoin. (Kellner 1989, Horkheimer & Adorno 2004/1947.)

Ja jos valtavirtajulkisuus on massatuotantoa, jossa tuotteen muokkaaminen ja kehittäminen on aina jonkinlainen taloudellinen riski ja siksi epäsuosittua, ovat vaihtoehtoisen median eri välineet ne vastajulkisuuden piirit, jotka auttavat kyseenalaistavia ja kriittisiä puheenvuoroja ja ajatuksia leviämään. Jossain vaiheessa ne saattavat siirtyä vähitellen myös valtavirtamediaan, yhteiskunnan jäsenten laajempaan tietoisuuteen ja edelleen muuttamaan sitä, mitä pidetään sosiaalisesti hyväksyttävänä.

Jo aiemmin toin esiin useampia perusteluja sille, että katuviestintä, ja nimenomaan tuo sähkökaappijournalismiksi kutsumani osa siitä, voidaan nähdä omana (vaihtoehtoisen) viestinnän välineenään. Haluan kuitenkin vielä hetkeksi ja lopuksi palata Attonin esittämään vaihtoehtomedian määrittelyjoukkoon (2001, 27), vaikka sen taustalla ovatkin pitkälti erityisesti painotuotteet.

Ensimmäisenä kohtana Attonilla oli viestinnän sisällön radikaalius ja kun keskitymme nimenomaan tähän tiettyyn osaan välineen sisältöjä, sähkökaappijournalismiin, se alleviivaa tätä ensimmäistä kohtaa. Downing puolestaan muistutti, että myös vaihtoehtoisen viestinnän kenttä on uskomattoman laaja, sen muotojen sisältäessä performanssitaidetta, graffittia, tanssia tai internetsivustoja ja että viesti voi ilmetä yhtä

hyvin tietokonetiedostoina tai lyhytpylväissä. (Downing 2003, 640; Downing 2001, 104.) Mitä tulee kolmanteen kohtaan, stencil-sapluunaa voi tietysti verrata tietyssä mielessä suoraan painokoneeseen, mutta se on myös muunnelma siitä. Jo aiemmin esiin tuotu graffitin ja katutaiteen luvattomuus, tekee myös niiden levityskanavista salaisia ja näkymättömiä. Suosituimmat katutaiteilijat voivat ehkä olla jo ammattimaisia toiminnassaan, mutta sähkökaappijournalismin viestintäprosessi on nimenomaan horisontaalista, verkostomaista ja näin myös tuottajien ja vastaanottajien roolit sekä suhteet sekoittuvat.

Näin perustellen, seinämaalaukset, graffitit, katutaide, tarrat, julisteet – sähkökaappijournalismi – olisi vaihtoehtoista tai radikaalia viestintää aidoimmillaan. Joten jos radikaali viestintä on se areena, joka nostaa yhteiskunnalliset ongelmat, kriisit ja kysymykset laajempaan keskusteluun, on tämän työn tutkimuskohde siten todellakin vastahegemoninen kenttä.

4. Aineisto

Tässä luvussa esittelen yhteensä 54 eri puolilta Helsinkiä löytynyttä esimerkkiä sähkökaappijournalismista vuosien 2004-2016 väliseltä ajalta. Niiden yhteydessä käyn läpi eri näkökulmia välineeseen ja esimerkeistä löytyviin teksteihin. Koska toisaalta tämä tutkielmakin on hyvin yleisluontoinen ja välinettä yleisemmin luonnehtiva, näin on myös aineiston kohdalla. Pyrin tarkastelemaan enemmän kysymystä *miten*, kuin *mitä*. Haluan siis aineiston kautta perehtyä enemmän sähkökaappijournalismin yleispiirteisiin, mahdollisuuksiin ja ilmenemismuotoihin, kuin varsinaisiin sisältöihin.

Aineistoa ei ole kerätty millään tietyillä aikaväleillä (esimerkiksi kerran kuussa) tai esimerkiksi tietyltä nimenomaiselta kadunpätkältä, mikä ei kuitenkaan ole mielestäni tämän työn näkökulmaa ajatellen ongelma. Väitän, että tässä pidempi ajanjakso ja aineiston laajempi keräysalue toimivat tarkkoja rajoituksia paremmin. En ole nyt kiinnostunut tarrasta tai graffitista semioottisena merkinä esimerkiksi vastarinnasta tai rappiosta, vaan siitä millä tavoin ne voivat sisällöllään toimia yhteiskunnallisen

keskustelun areenana. Edelleen, koska myös itse välineen luonteeseen kuuluu olennaisesti väliaikaisuus ja toisaalta myös sattumanvaraisuus, ne saattaisivat mahdollisesti tiukkojen alue- tai aikarajausten yhteydessä johtaa siihen, ettei jollain kerralla tutkimusalueelta löytyisi mahdollisesti yhtään tarraa tai seinämaalausta. Kvantitatiivisessa tutkimusotteessa nollatulokin olisi tulos, mutta tässä työssä en ole kiinnostunut määrästä.

Aineiston alkuvuosi on se, kun kohtasin heti johdantoluvussakin mainitun tarran ja ylipäänsä kiinnostuin aiheesta. Loppupäästä aikarajausta olisi voinut venyttää vaikka tähänkin vuoteen saakka, mutta näiltä nyt valituilta vuosilta esimerkkejä on melko tasaisesti koko jaksolta, tämän jälkeen vain muutamia. Aineistoa on toisaalta tarpeeksi pitkältä ajalta, jotta uskon voivani sanoa välineestä ja sen sisällöistä jotain yleistävää ja toisaalta nyt väliin ei jää mahdollisesti osittain analyysia sotkevia pitkiä aikajaksoja ilman esimerkkiaineistoa. Välineen yleispiirteitä on myös helpompi luonnehtia, kun aineisto on kerätty pitkän ajan kuluessa ja laajemmalla alueelta. Lyhyempi aikaväli ja suppea keruualue saattaisivat tuoda esiin vain joitain lyhytkestoisia tai paikallisia trendejä.

Mitä vielä tulee aineiston ajalliseen rajaukseen, sen ensimmäisinä vuosina Helsingissä oli edelleen voimassa Stop töhryille -nollatoleranssi, joka päättyi vasta vuonna 2008. Koska aineiston keruujakson keskelle osuu nollatoleranssin päättyminen, voisi kuvitella, että tarrojen ja graffitien määrässä näkyisi siinä kohtaa muutos. Itse asiaa seuranneena en kuitenkaan suoraan tunnista tällaista muutosta, eikä sellaista voi erottaa aineistostakaan – ei tähän työhön poimituista esimerkeistä, eikä niistä kaikkiaan useammasta sadasta aiheita käsittelevästä kuvasta, joita olen vuosien mittaan ottanut. Määrällisesti olen yrittänyt poimia tähän sellaisen joukon esimerkkejä, jotka antaisivat edustavan kuvan tutkimuskohteesta nimenomaan tarkoitetulla tavalla. En usko, että ottamalla mukaan useampia esimerkkejä pystyisin tuomaan analyysiin juuri uutta tai enempiä.¹⁸

¹⁸ Jos kuvallisten esimerkkien määrä kasvaisi, se havainnollistaisi kyllä sähkökaappijournalismin käsittelemien aiheiden määrää, mutta sehan ei ole tämän tutkimuksen kohde. Toisaalta kuvamäärän lisääminen ei käytännössä ole myöskään mahdollista tai järkevää tämän tutkimuksen koon puitteissa.

En väitä, että alla olevat esimerkit olisivat ainoa keino näitä aiheita ajaville ryhmille tai yksilöille pitää niitä esillä, mutta ainakin ne selvästi ovat yksi sellainen. Edelleen, kuten Tea Hvala (2012, 127, 134) toteaa artikkelissaan vastaavantyylisestä tutkimusaiheesta Slovenian pääkaupungissa Ljubljana, en väitä aineiston olevan kattava tai erityisen edustava otos sähkökaappijournalismista Helsingissä. Osittain taustalla ovat myös tutkimuksen kokorajoitteet, mutta samalla ymmärrän, että nuo rajoitteet voivat rajoittaa myös mahdollisuuksia johtopäätöksiin, kuten Rafael Schahcterilla, joka joutui rajaamaan aineistonsa vain pieneen osaan Lontoota (2008, 36). Silti useamman vuoden aihepiiriä seuranneena rohkenen kuitenkin väittää, että seuraavat esimerkit antavat kuitenkin kohtuullisen kuvan välineen aiheista ja niiden käsittelytavoista.

Ehkä kaikkein yleisimpiä sähkökaappijournalismia edustajia ovat olleet selkeästi vasemmiston tai äärivasemmiston tarrat ja julisteet. Ainakin politiikan tällä laidalla tarrakampanjoilla on pitkät perinteet: jo 1900-luvun alussa IWW-ammattiliitto (Industrial Workers of the World) käytti niitä Yhdysvalloissa kutsuen niitä ”hiljaisiksi agitaattoreiksi” (Needleman 2004, 101).



Kuva 3: "Follow your leader"; Sörnäinen, marraskuu 2011



Kuva 4: "Natseja vastaan!"; Helsinki, helmikuu 2012



Kuva 5: "Yhdessä fasismia vastaan!"; Helsinki, helmikuu 2012

Toisinaan poliittisen äärivasemmiston tarroissa on esimerkiksi työvoimapoliittisten kysymysten sijaan ollut kyse lähinnä vain toisen äärilaidan vastustamisesta¹⁹. Sinänsä muukalaisvihamielisen äärioikeiston vastustamiseen voidaan ajatella kuuluvan myös tasa-arvon kannattaminen, mutta sitä ei esimerkiksi kahdessa yllä olevassa esimerkissä tuoda esiin. Sen sijaan käydään "Natseja vastaan" hyvinkin väkivaltaisella symboliikalla. On vaikea sanoa pehmentääkö anarkistitunnuksilla varustettujen lasten piirroshahmojen käyttö viestiä, vai tekeekö se siitä entistä brutaalimman. Ylipäänsä se

¹⁹ Ei tietenkään aina: anarkistit ovat levittäneet myös esimerkiksi tarroja, joissa kasvoton "kapitalismi" jauhaa ihmisiä lihamyllyssä eri valuutoiksi tai joissa papinpukuun pukeutunut hahmo pitelee ihmishahmoja talutusnuorassa.

osapuoli, joka tarroissaan ja julisteissaan kadulla näyttäisi lähinnä flirttailevan väkivallan kanssa, on nimenomaan laitavasemmisto eikä -oikeisto, joka puolestaan yleensä syyllistyy siihen käytännössä. Yhtä mielenkiintoista on se, että kuvien 4 ja 5 piirroshahmojen anarkistisymbolien värit – musta ja violetti – viittaavat nimenomaan anarkofeminismiin, anarkismin suuntaukseen, joka yhdistää siihen feminismiä. Vähintään stereotyyppisesti voisi ajatella, että suuntauksen kannattaja olisi nimenomaan nainen. Onko tästä kyse herttaisten piirroshahmojen valinnassa kuvastoon, pienten tyttöjen leluihin lukeutuva söpö My Little Pony tallaamassa hakaristiä alleen? Pesäpallomailalla natseja hakkaava Halinalle taistelee samalla patriarkaattia vastaan?

Edellisten esimerkkien kaltainen symboliikka tai argumentointi ei menisi läpi käytännössä missään perinteisemmässä mediassa, mutta kuten esimerkiksi Vigsø toteaa (2010, 43), tarrat poikkeavat useassa kohden hyvinkin huomattavasti perinteisestä poliittisesta mediasta: esimerkiksi tarran liimaaja jää anonyymiksi eikä minkäänlaista ennakolta toimivaa ”portinvartijuutta” ei ole. Ei myöskään jälkikäteistä vastuuta, ellei satu jäämään kiinni juuri silloin, kun tarraa liimaa. Tällöinkin seuraukset todennäköisesti perustuisivat vahingonteolle, eikä niinkään sille, mikä tarran sisältö on – vaikka Halinalle-tarra voidaan selkeästi nähdä väkivaltaan yllyttävänä.

Vigsø näkee poliittisten äärilaitojen tarrat lähinnä (jalkapallo-)fanien levittämien tarrojen kaltaisena reviiirin merkitsemisenä eikä poliittisena, suostuttelevana viestintänä. Hän toteaa, että vaikka ne ovat julkisella paikalla, niitä ei ole suunnattu suurelle yleisölle, vaan toisaalta saman aatteen kannattajille kannustuksena ja toisaalta vastapuolelle pelotteena. Samoin hän toteaa, että yleisö olisi tottunut yhdistämään tarrat välineenä ääriliikkeisiin, mikä saattaisi johtaa ongelmiin, jos joku muu kuin jommankumman äärilaidan edustaja haluaisi hyödyntää niitä. (2010, 43-44.) Vigsø:n näkökulma vertautuu alkuaikojen näkemykseen graffitista pelkästään rikollisjengien alueiden merkitsijänä.

Itse olen eri mieltä asiasta. Paitsi että Vigsø mieltää yleisön yhtenä ja yhtenäisenä massana, hän myös taipuu ajattelemaan tarroja lähinnä semioottiselta kannalta, perustellen kantaansa esimerkiksi sillä, että tarrojen retoriikka olisi tietynlaista niiden luonteen vuoksi. Mutta kuten Fraser totesi vastajulkisoista, niissä alisteiset ryhmät voivat käydä debattia heitä läheisesti koskevista tarpeista ja tavoitteista ilman, että

dominoivat ryhmät siihen sekaantuvat. Kuten Reershemius artikkelissaan (2019, 632) toteaa, suurin osa ihmisistä ei kiinnitä tarroihin huomiota, mutta tietyille yhteisöille, esimerkiksi tietyn harvinaisemman kiinnostuksen kohteen omaaville, ne voivat toimia tiedonvälityskanavana. Ehkä tarra ei välitä poliittista *viestiään* kaikille, mutta sopivalle vastajulkisolle se voi sen tehdä. Samoin kuten myös aiemmin mainitsin, esimerkiksi Dovey totesi, että esimerkiksi viranomaiset ovat käyttäneet stencilejä sopivan yleisön tavoittamiseksi. Tarrat voivat aivan hyvin toimia nimenomaan viestin välittäjänä, ei vain yhteisöllisyyden osoittajana tietyn tai tiettyjen vastajulkisoiden välillä ja sisällä.

Jos aiemmin rajasin tutkimuksen kohteesta pois mainokset, niin poikkeus tähän sääntöön ovat kuitenkin juuri vaalimainokset. Ne eivät ole kehotuksia ostaa tai kuluttaa, vaan poliittista argumentaatiota: toimimalla (äänestämällä) näin, yhteiskuntaa muutetaan tähän suuntaan. Ne ovat mitä suurimmissa määrin sellaista yhteiskunnallista viestintää, joka tämän tutkimuksen kohteena on.

Seuraavat esimerkit osoittavat puolestaan, että myös muut kuin poliittiset äärilaidat käyttävät välinettä. Kyse on sopivan yleisön tavoittamisesta: yksittäisen ehdokkaan verkkosivut jäävät todennäköisesti helposti monelta huomaamatta ja torilla jaettu flyer vastaanottamatta, mutta kadulla vastaan tuleva tarra voi tungettelevuudessaan olla hyvinkin tehokas sopivalle ja ehdokkaan tavoittelemalle vastajulkisolle. Vigsø väitti, että toimiessaan ”reviirinmerkitsijänä”, tarrat olisivat ”vain ja ainoastaan” ääriliikkeiden käytössä (2010, 43-44). Väitän vastaan edellä mainituin perustein sekä seuraavilla kolmella esimerkillä. Seppä oli SDP:n ehdokas Helsingissä vuoden 2004 kunnallisvaaleissa, nykyinen europarlamentaarikko Modig puolestaan valittiin vasemmistoliiton listalta eduskuntaan vuonna 2011. Aleksej Fedotov oli SDP:n ehdokas vuoden 2012 kuntavaaleissa.



Kuva 6: "www.elinaseppa.net"; Helsinki, syyskuu 2004



Kuva 7: ”Äänestämättä jättäminen voi vaarantaa onnellisuutesi. / Att inte rösta kan riskera din lycka. / www.silviamodig.fi”; Helsinki, maaliskuu 2011



Kuva 8: ”Turvallisuutta peruspalveluilla ei [kameravalvonna]:lla / fedotov.fi”; Kallio, syyskuu 2012

Yksittäisen ehdokkaan kampanjoinnissa esimerkiksi juuri tarroilla on vaikea ajatella olevan kyse sellaisesta ”reviirin merkitsemisestä”, josta Vigsø puhuu ääri liikkeiden kohdalla. Vigsø:n mukaan kyse ei poliittisessa viestinnässä olisi enää ideologian perusteluista, vaan erilaisten maailmanselitysten – väitteiden yhteiskunnan vallitsevasta tilasta – kamppailusta (2010, 34). Myös tarroissa olisi myös enemmän kyse retoriikan kannalta sen toteamisesta, millainen maailma on, kuin siitä, että ne houkuttelisivat lukijaa vaihtamaan mielipiteitään. Toisaalta kuvan 8 esimerkki osoittaa, että pienessäkin tilassa on mahdollista tehdä ideologisia perusteluja, jos ne tehdään välineen ehdoilla. Tarrassa ei välttämättä tehdä oletusta tai väitettä nykytilanteesta: voi olla, että tekijän ajatus on, että nyky-yhteiskunnassa on liikaa valvontaa – tämäkin luenta on mahdollinen – mutta yhtä helposti on luettavissa, että kyseinen ehdokas pitää peruspalveluiden (sosiaaliturvan, terveydenhuollon, koulujen, päiväkotien) lisäämistä ja tukemista yhteiskunnan vakautta sekä turvallisuutta jatkuvaa valvontaa paremmin edistävänä keinona. Tässä verkko-osoite korvaa periaatteessa kehotuksen äänestää, mutta toimittaa periaatteessa samaa tehtävää. Poliittinen retoriikka on perinteisesti ollut

tiettyjen yhteiskunnallisten mallien puolustamista tai vastustamista: miten johonkin ongelmaan olisi reagoitava, jotta ratkaisu johtaisi parempaan yhteiskuntaan (Vigsø 2010, 33). Modigin ratkaisu on puhtaasti äänestämään kehottaminen, muuten vaarannat onnellisuutesi, kun yhteiskunta kehittyikin vaalituloksen myötä mielestäsi väärään suuntaan. Fedotovin esittämä yhteiskunnallinen ongelma on yleinen turvallisuus ja vakaus – ratkaisu sen lisäämiseksi peruspalvelut.

Yllä mainitsin jo ”välineen ehdoista”, mutta melkein samaan hengenvetoon väitän, ettei sellaisia ole siinä mielessä, etteikö toisinkin voisi tehdä. Tarran, julisteen tai maalauksen muodolla, koolla tai muilla mahdollisilla teknisillä ominaisuuksilla ei sinänsä ole väliä. Tavallisimmat sähkökaappijournalismin muodot ovat mielestäni seurausta pyrkimyksestä huomion herättämiseen, ei siitä, että välineestä seuraisi jotain rajoitteita. Jos haluaa kiinnittää kiireisen ohikulkijan huomion, kirkas väri ja jokin visuaalinen elementti auttavat siinä tietysti. Mutta toisaalta esimerkiksi Modig luottaa tarrassaan mustavalkoiseen värimaailmaan ja pieneen tekstiin. Helposti levitettävän tarran pienen koon vuoksi voisi ajatella, että välineessä on aina tyydyttävä lähinnä lyhyisiin iskulauseisiin, mutta myöhemmin tässä luvussa huomaamme, ettei kaiken tarvitse sähkökaappijournalismissakaan olla pientä. Ja vaikka tilaa ei loputtomasti olisikaan, sitä voi silti käyttää myös pidempiin perusteluihin, kuten seuraava esimerkki osoittaa.



Kuva 9: "Vaihtoehto EU:lle tiedotuskeskus r.y. -- Pakolaisvirtojen hallitsematon kasvu --"; Helsinki, syyskuu 2015

Julisteessa käydään läpi pakolaisuutta ja sitä koskettavia teemoja, osoitetaan ne syyt, jotka tekijöiden mielestä ovat taustalla (kansainvälinen aseteollisuus ja Yhdysvallat), ja ehdotetaan toimintamalleja nykytilanteen muuttamiseksi. Tässä huomaamme, että sähkökaappijournalismia ei tarvitse käsittää vain lyhyiden iskulauseiden välittäjänä tai symbolitasolla liikkuvana yhteisöllisyyden merkinä. Eri asia sitten tietysti on, kuinka toimiva väline tutkimuskohde sitten on näinkin pitkälliselle argumentoinnille – sateessa, tuulessa, bussiin juostessa.

Yllä oleva esimerkki vaikuttaa olevan lähellä jo aiemmin mainittujen kiinalaisten dazibao-julisteiden tyyliä. Ne ovat olleet näkyvä osa kiinalaista politiikkaa ja sisältäneet tyypillisesti kritiikkiä hallinnon politiikkaa tai virkamiehiä kohtaan. Ne ovat voineet olla iskulauseita, runoja tai jopa pidempiä esseitä. Tyypillisesti seiniin kiinnitetyt julisteet ovat nimettömiä ja mahdollistavat siten rajunkin kritiikin. (Kluver, 2008.) Suora käännös kiinasta on ”big-character poster” (suomeksi jotakuinkin ”iso sana/hahmo - sanomalehti tai -juliste”).

Vigsøn mukaan poliittiset tarrat eivät myöskään olisi anonyymeja kuten graffiti²⁰, sillä hänen artikkelissaan käsittelemissään tarroissa oli ”allekirjoitus”, eli verkko-osoite. Allekirjoittajana olisi siis näin yksilön sijaan organisaatio tai kollektiivi. (2010, 35.) Jos katsomme kuitenkin tarroja kuvissa 4 ja 5, ne selvästi ovat syvän poliittisia, mutta niistä ei löydy edes minkään kollektiivin allekirjoitusta, jollei sellaisena pidetä viittausta tiettyyn poliittiseen aatesuuntaukseen. Kuvien 6, 7 ja 8 vaalimainoksissa puolestaan allekirjoitus eli verkko-osoite on ehdokkaan oma nimi.

Vigsø argumentoi, että tarran liimaaja jää itse nimettömäksi ja sen sijaan esille nousee tarrassa mainittu organisaatio tai kollektiivi. Tämä oli yksi perusteluista sille, että hän näki poliittiset tarrat lähinnä reviirinmerkitsijöinä. Myös Hanauer kommentoi (2004, 30), että nimenomaan juuri graffitin (tai tarran) sijoittaminen seinälle tarkoittaa toimimista ryhmän jäsenenä ja siten suoraan tukee identifioitumista tuohon ryhmään. Edelleen graffitit voivat tukea esimerkiksi tiettyjä muusikoita tai vaikka urheilujoukkueita (jotka Vigsø rinnasti suoraan ääriliikkeiden tarroihin). Graffiti voidaan käyttää tukemaan tai

²⁰ Joka, kuten aiemmin totesimme, on itse asiassa ainakin alun perin nimenomaan tekijänsä nimikirjoitus, vaikka mahdollisesti onkin luettavissa tai tunnistettavissa vain ko. alakulttuurin jäsenille, koska se ei ole omistajansa ristimänimi (esim. Hanauer 2004). Mutta siten graffiti myös on kaikkea muuta kuin nimetön.

panettelemaan tiettyjä etnisiä, seksuaali- tai muita ryhmiä sekä poliittisia ajatuksia tai ryhmittymiä. Näissä graffitin käyttötavoissa on selkeä tarkoitus ilmaista ideologista yhteenkuuluvuutta. (Hanauer 2004, 30.)



Kuva 10: "Tee työtä, jo-- on tarkoitus... / Sivari on sankari, totaali tosimies. Kieltäydy aseista."; Helsinki, lokakuu 2010

Mutta samaan aikaan Hanauer huomautti, että graffiti voidaan nähdä myös erityisenä kommunikatiivisena tekona, jota useat alakulttuurit voivat käyttää tuodakseen oman äänensä mukaan yleisen julkisuuden piiriin (Hanauer 2004, 29). Kuvan 10 esimerkissä nämä kaksi puolta tulevat ehkä erityisen hyvin näkyviin: Suomessa palvelukseen määrättiin ikäluokasta 2010-luvun lopulla noin 75 prosenttia. Siviilipalveluksen valitsi vajaat kaksi prosenttia.²¹ Noin 20 prosenttia vapautettiin palveluksesta väliaikaisesti tai pysyvästi. Näin puhtaasti kokoonsa puolesta Aseistakieltäytyjäliiton julistetta voidaan hyvinkin pitää tietyn alakulttuurin kommunikaationa, mutta samaan aikaan myös selkeästi ideologisen argumenttina yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Tässä argumentointi tapahtuu erityisesti kuvan avulla: sen sijaan, että menisi armeijaan juoksemaan upseerin käskystä ja tämän edestä, tahdottomana isänmaalliset laput silmillä, kieltäytymällä aseista sen sijaan ajattelee itsenäisesti. Puolustusvoimien käyttämä slogan "työstä, jolla on tarkoitus" kääntyy julisteen kuvallisen argumentaation kautta pääläelle. Kuva ja tekstit yhdessä tarjoavat myös ideologisen perustelun yhteiskunnallisen asiantilan muuttamiseksi tavalla, jota kuva tai kumpikaan tekstipätkä yksinään ei pystyisi tekemään. Aseistakieltäytyjäliiton julisteita (logo tässä vasemmassa alakulmassa) oli kuvan ottohetkellä lähiympäristössä yhteensä ainakin neljä erilaista, joista kaikki käyttivät samaa tai lähes samaa tyyliä viestin välittämiseen: ylinnä slogan,

²¹ Maavoimien tiedotteen mukaan: <https://maavoimat.fi/-/lahes-23-000-sai-maarayksen-aloittaa-varusmiespalveluksen> (vierailtu 6.11.2020)

sen merkityksen ympäri kääntävä kuva, sekä alareunan teksti sivareista ja totaalikieltäytyjistä.

En aio tässä sukeltaa syvemmälle pohtimaan mahdollista muutosta poliittisessa retoriikassa, vaan pysyttelen sähkökaappijournalismin käsittelyssä. Dazibao kertoo siitä, että historiallisestikin sähkökaappijournalismi on voinut sisältää pidempiäkin sisältöjä ja argumentaatiota. Edellä esittelemäni esimerkit puolestaan tukevat Vigsøn argumentaatiolle vastakkaista näkökulmaa, että poliittiset tarrat ovat muutakin kuin vain ”heimorajojen” merkitsemistä. Vigsø sanoo, että poliittisten tarrojen muoto olisi tietty ja nimenomainen (2010, 30), mutta esimerkkien valossa näyttää päinvastaiselta.

Kuvan 11 esimerkki taas jää täydellisen anonyymiksi: todennäköisesti julisteen liimaaja on poliittisesti enemmän vasemmalla, mutta on mahdollista, että kyse on myös pelkästään Kataiseen pettyneestä kokoomuksen kannattajasta. Kuten Vigsø huomautti (2010, 43), poliittisen tarran liimaaja pysyy itse nimettömänä, eikä tarran sisältämä argumentti esittäydy tämän henkilökohtaisena, vaan kollektiivin, mielipiteenä. Tässä nimettömyys on ikään kuin kaksoisvarmistettu: ilmi ei käy julisteen liimaajan identiteettiä, eikä myöskään hänen mahdollisesti edustamansa ryhmittymä tai aatesuunta. Viesti on samaan aikaan sekä henkilökohtainen viesti suoraan Kataiselle että yhteiskunnallinen kannanotto.



Kuva 11: Ministeri Jyrki Katainen / Liian monta erehdystä. Puhut puutaheinää. Emme tarvitse sinua eduskunnassa. Etsi uusi työpaikka”; Helsinki, maaliskuu 2011

Yhtä lailla kuva 12 on täysin nimetön, mutta uuden työpaikan ehdottamisen sijaan päästään jälleen väkivaltakuvaston äärelle.



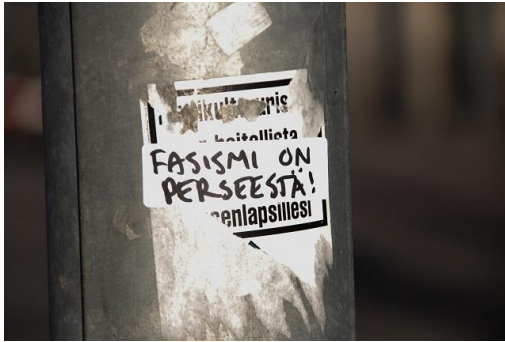
Kuva 12: "Jos jotain leikataan... ...leikataan Jyrkiltä pää!"; Helsinki, elokuu 2013

Ehkä vielä yllä olevaa esimerkkiä suurempi hyökkäys on kuvassa 13. Tässä viesti ei oikeastaan ole suunnattu suurelle yleisölle, vaan jollei varsinaisesti vain yhdelle ihmiselle, niin ainakin hyvin rajatulle joukolle. Kuvassa kaljupäinen mies iskee miekan mahaansa. Jotta tarkoitetun viestin voisi ymmärtää, se on osattava yhdistää kuvien 14, 15 ja 16 esimerkkeihin äärioikeistolaisen ja rasistisen Vastarintaliikkeen tarroista. Kuvassa 15 näkyy toisen tarran alla miekkaa pitelevä käsi, verkko-osoite ja teksti Vastarintaliike. Kuvassa 13 verkko-osoite www.patriootti.com on muutettu muotoon www.idiootti.com, ja alun puhuttelu on siis peräisin viittauksesta verkko-osoitteeseen – myös tarran värimaailma jäljittelee alkuperäisten vastaavaa.



Kuva 13: "Patriootti, tapa ittes! / www.idiootti.com"; Pasila, maaliskuu 2012

Koska tässä tapauksessa varsinaisen viestin kohderyhmä on suhteellisen pieni, pääsemme ehkä nyt hieman lähemmäs Vigsøn mainitsemaa alueen merkitsemistä ja voiman osoittamista. Varsinaista allekirjoitusta ei ole, verkko-osoitekin on osa tarkoitettua loukkausta, eikä sitä ilmeisesti ole edes tuohon aikaan ollut olemassa.²²



Kuva 14: "[Monikulttuurisuus on haitallista sinulle ja lapsenlapsillesi] / Fasismi on perseestä!";

Sörnäinen, kesäkuu 2010

Kuva 15: "[Taistoon] / Fight facism"; Helsinki, elokuu 2010



Kuva 16: "Monikulttuurisuus on haitallista lapsillesi ja lapsenlapsillesi / www.patriootti.com / Vastarintaliike"; Helsinki, marraskuu 2009

Yksi mielenkiintoinen huomionarvoinen seikka on se, että sekä Vastarintaliike että Vasemmiston Silvia Modig (kuva 7) – poliittisen kentän aivan eri päistä – ovat hyödyntäneet tarroissaan samaa retoriikkaa. Molemmat ovat ottaneet mallia tupakka-askeihin painetuista varoituksista ja niiden sanamuodoista. Modig puhuu "Äänestämättä jättämisen vaarallisuudesta", Vastarintaliike "Monikulttuurisuuden haitallisuudesta" – molemmissa tapauksissa alkuperäisiä varoitustekstejä on muokattu vain melko vähän.

²² Internet-arkisto Wayback machine (web.archive.org) 24.10.2020 tietoihin perustuen.

Myös tekstiä ympäröivät mustat reunukset on kopioitu suoraan tupakointivaroituksista ja fonttikin on vähintään saman tyylinen.

Näiden esimerkkien kautta käy ilmi paitsi se, että myös äärioikeisto käyttää tutkittavana olevaa välinettä viestintään, myös sähkökaappijournalismin väliaikaisuus sekä tiettyyn rajaan saakka dialogisuus. Dialogisuudella tarkoitan tässä esimerkiksi kuvissa 14 ja 15 näkyvää toimintaa, jossa alkuperäisen tarran viestiä kommentoidaan esimerkiksi liimaamalla vastakkaisen viestin sisältävä tarra sen päälle. Esimerkiksi Downinghan totesi, että radikaali vaihtoehtoinen viestintä on dialogista ja sen yleisö on paitsi viestinnän vastaanottaja, itsekin myös sen tuottaja. Useita tässä kuvaamani kaltaisia esimerkkejä löysi myös Zaimakis (2015, 389-390) kreikkalaisista seinäkirjoituksista.

Väliaikaisuus puolestaan viittaa siihen, että yhtä hyvin kuin kuka tahansa voi liimata tarran tai kirjoittaa iskulauseen sähkökaappiin julkisella paikalla, kuka tahansa voi myös sen siitä poistaa tai pyrkiä siihen. Erona dialogisuuteen on se, että siinä kyse on nimenomaan viestin kommentoinnista, jälkimmäisen kohdalla sen tuhoamisesta kokonaan. Koska tarrojen liimaaminen on lähtökohtaisesti luvatonta, ei voi varmasti sanoa, onko revityssä tarran tai julisteen jäänteissä kyse vastalauseesta vai siitä, että pinta on pyritty puhdistamaan. Mutta kun rasistisen tarran päälle on liimattu ”Fasismi on perseestä! -tarra, on helppo todeta, että kyse on pyrkimyksestä hävittää alkuperäinen viesti näkyvistä. En yritä väittää, että väline olisi näin ajatellen kuitenkaan erityisen dialoginen – siihen on mahdollisuus – mutta käytäntö on toinen asia. Sanoisin, että tällainen kommentoinnin mahdollisuus rajoittuu ehkä yhteen tai kahteen vastaukseen kerrallaan. Sen jälkeen alkuperäinen viesti on todennäköisesti jo hävinnyt kokonaan. Sitä paitsi todennäköisesti tällainen vuoropuhelu jää vain satunnaisten ohikulkijoiden nähtäväksi – kuka viitsisi todellisuudessa tehdä erikseen matkan tietyn lyhtypylvään luo tarkistamaan, onko joku liimannut oman tarran päälle jotain.²³ Tuolla välin on myös väliaikaisuus jo saattanut ehtiä tarran kohtaloksi ja näin pääsemme kolmanteen välineen piirteeseen – sähkökaappijournalismi on myös sattumanvaraista: paitsi sen suhteen, minkä viestin sattuu huomaamaan ohikulkiessaan, myös sen suhteen, kuka oman viestin yleisöksi mahdollisesti päätyy.

²³ Tässä mielessä dialogisuus on ehkä enemmän akateeminen kuriositeetti kuin varsinainen käytännöllinen ominaisuus, mutta toisaalta esimerkkejä tästä mahdollisuudesta on kuitenkin useampia, joten maininta tästä ominaisuudesta puolustaa sikäli paikkaansa.

Esimerkit tässä ovat kyllä todennäköisesti poliittisten ääripäiden kamppailua, ja siksi toisaalta sen kutsuminen vuoropuheluksi on ehkä hieman naiivia, mutta tällainen toiminta olisi tietysti periaatteessa mahdollista minkä tahansa sähkökaappijournalismin sisällön kohdalla. Vaikkapa Twitterissä tai verkon keskustelupalstalla voi vastata suoraan toiselle kommentoijalle, lehdessä voi kirjoittaa mielipiteensä mielipidepalstalle ja joihinkin radio-ohjelmiinkin voi soittaa kommenttinsa. Aivan yhtä lailla sähkökaappijournalismi antaa mahdollisuuden argumentin kommentoinnille. Tosin on taas eri asia, vaaditaanko siihen todellisuudessa aina välttämättä kaksi ääripäätä: yksi esimerkki, jonka olen itse nähnyt, on ilmastoaktivismiin kehottavan julisteen päälle raaputettu hakaristi.

Periaatteessa tarran repimällä tai iskulauseen päälle maalaamalla sen voi tuhota kokonaan, mikä ei yleensä muissa välineissä ole mahdollista. Jos miettii sitä, miten laajalle esimerkiksi yksittäisen viestin sisältävä tarra voi kaupungissa levitä, niiden kaikkien tuhoaminen voi tuntua mahdottomalta tehtävältä. Toisaalta olen kuitenkin nähnyt²⁴, miten joku oli liimannut erään pienehkön puiston käytännössä kaikkiin roskapönttöihin useita ”Love football / Hate racism” -tarroja. Yhtä sinnikkäästi joku oli raaputtanut kokonaan pois kaikkiaan ehkä useammasta kymmenestä tarrasta jälkimmäisen lauseen ja jättänyt ensimmäisen puoliskon parikymmensenttisestä tarrasta jäljelle.



Kuva 17: ”Siviilialue / Militaristeilta pääsy kielletty”; Helsinki, lokakuu 2014



Kuva 18: ”[Homo-Sivari]alue / Mi[Sivarit]ta pääsy kielletty”; Helsinki, lokakuu 2014

²⁴ Tässä ja edellisessä kappaleessa mainitut esimerkit ovat tosin varsinaisen aineiston aikarajauksen ulkopuolella.

Kuvapari 17 ja 18 kuvaa tätä dialogisuutta ja sen itsepintaisuutta vielä kerran. Mielenkiintoista on se, että sen sijaan että olisi vain tuhonnut alkuperäisen tarran (esimerkki vasemmalla), sen viestin vastustaja on päättänyt vandalisoimaan sen liimaamalla tekstin päälle omaan mielipiteeseensä soveltuvat sanat tarrasuikaleille kirjoitettuna. Jos johdannossa kiinnitin huomiota siihen, kuinka monta tietoista päätöstä pelkästään tarrankin liimaamiseen tarvitaan, tässä näkyy miten niiden tarvittava määrä on moninkertaistunut. Onko kuvan 18 ”vandaalilla” ollut tarvittavat tarpeet mukanaan vai onko hän esimerkiksi tehnyt ne kotonaan kiistanalaisen tarran nähtyään ja palannut sitten paikalle? Jos verkkokeskusteluissa kuka tahansa voi spontaanisti kommentoida aihetta vaikka omalta kotikoneeltaan, sähkökaappijournalismissa spontaanisuus tarkoittaa todennäköisesti koko viestin tuhoamista – kommentointi vaatii paljon enemmän suunnitelmallisuutta.

Vastarintaliikkeen tarroihin palataksemme, niistä pistää silmään yksi erityisen mielenkiintoinen huomio: useimpiin on merkitty ”vastaava julkaisija”. Teksti on esimerkiksi kuvissa 14, 15 ja 16 esiintyvien tarrojen vasemmassa laidassa. Kyseinen henkilö on Vastarintaliikkeen alkuperäinen perustaja, joka sittemmin on hylännyt nykyään oikeuden laittomaksi julistaman sekä lakkauttaman järjestön ja kuulemma myös sen aatemaailman.²⁵

Tarkoittaako tarran teksti ”vastaava julkaisija” myös tarraa vai vain verkkosivua, jolle se viittaa? Siitä ei ole tätä kirjoittaessa tietoa, mutta toisaalta Suomen laissa sananvapauden käyttämisestä joukkoviestinnästä määrätään, että ”julkaisijan tulee määrätä aikakautiselle julkaisulle ja verkkojulkaisulle vastaava toimittaja” ja ”julkaisulla” tarkoitetaan laissa muun muassa ”yleisön saataville toimitettua painotuotetta”²⁶, eli yhtä hyvin lyhtypylvääseen liimattua tarraa. Vigsø (2010, 43) puhui siitä, miten tarran viesti ei missään vaiheessa linkity sen varsinaiseen liimaajaan, koska tämä jää anonyymiksi ja tarran ”allekirjoittaneen” ryhmittymän taakse. Kuka tarrat tässäkään tapauksessa on sitten tosiasiaassa liimannut, ei tietenkään käy selville, mutta näin ne personoituvat aivan erityisellä tavalla yhteen henkilöön. Joka tapauksessa kyse on huomattavasta poikkeuksesta viestintävälineen muuten käytännössä täydelliseen nimettömyyteen. Kuinka moni sitten todellisuudessa kadulla kulkiessaan näkee parin

²⁵ Ks. esim. <https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000002906757.html> (vierailtu 24.10.2020)

²⁶ Ajantasainen lainsäädäntö <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2003/20030460> (vierailtu 24.10.2020)

millimetrin korkuisella fontilla painetun tekstin tarran laidassa, kun ne useimmiten vieläpä ohitetaan ainakin parin metrin päästä?

Kuvan 19 esimerkki on jälleen yksi maahanmuuttovastainen kommentti, todennäköisesti täysin nimettömänä yhden henkilön, eikä minkään ryhmittymän tekemä. Myös tämä on osattava lukea oikein, jotta viesti välittyisi. Tarran ”me” ei viittaa kirjoittajaan tai kirjoittajiin, vaan maahanmuuttajiin ja siirtolaisiin, ja ”te” maahanmuuton kannattajiin. Tarra olettaa tilanteen, jossa maahanmuuttajat ovat ja pysyvät hyväuskoisen yhteiskunnan elättäminä, eivätkä siksi missään vaiheessa ”lähde pois”. Tarran kirjoittaja ei kuulu ”teihin”, vaan selvästi näkee itsensä kyseisestä joukosta erillisenä, heitä viisaampana, joka muka tietää asioiden todellisen laidan.



Kuva 19: Miks me ei jäätäis kun te elätätte aina?"; Helsinki, marraskuu 2009

Siinä, missä useimmat edellisistä esimerkkitarroista on painettu tai ainakin tulostettu, tämä näyttäisi olevan kirjoitettu käsin tyhjälle tarralapulle. Yhtä hyvin se olisi voitu kirjoittaa suoraan jollekin pinnalle tarralapun sijaan, kuten kuvan 10 ”Eroa kirkosta” -kommentit Aseistakieltäytyjäliiton julisteen reunaan.²⁷ Toinen kehotuksista on jäänyt kesken: onko kirjoittaja tullut yllätetyksi ja poistunut kesken paikalta vai mitä on tapahtunut? Mutta sähkökaappijournalismin tekemiseen ei selvästikään tarvita välttämättä kuulakärkikynää enempää.

²⁷ Tiedän tämän myös siksi, että satuin kerran kulkemaan kyseisten tekstien kirjoittajan ohi. Minuuttia aiemmin kuvaamani tarran viereen oli ilmestynyt ko. teksti ja sen ohi oli kulkenut vain yksi ihminen, joka palatessani paikalle oli jo hävinnyt.



Kuva 20: ”Tapanilan monikulttuurinen raiskauskerho kiittää tukijoitaan”; Helsinki, lokakuu 2015



Kuva 21: ”KYSYMYS SUOMALAISILLE --”; Helsinki, syyskuu 2015

Aiemmin käsitellyt esimerkit ovat olleet pidempikestoista teemoista, mutta äärioikeiston viesteistä ja maahanmuutto”kriittisyydestä” siirrymme helposti siihen, miten myös yksittäiset ajankohtaiset tapahtumat voivat esiintyä sähkökaappijournalismissa. Maaliskuussa 2015 useampi maahanmuuttajataustainen nuori kävi Helsingin Tapanilan juna-asemalla naisen kimppuun ja teki tälle seksuaalista väkivaltaa. Kesäkuussa käräjäoikeus tuomitsi kolme nuorta raiskauksesta ehdollisiin tuomioihin.²⁸ Tapauksesta nousi suuri kohu muun muassa sosiaalisessa mediassa, osin varmasti juuri tekijöiden taustan vuoksi. Kuvan 20 esimerkin retoriikka on samanlaista kuin sitä edeltäneessä tarrassa: on ”ne”, eli maahanmuuttajat ja ”niiden tukijat”, jotka asetetaan yhtä lailla tapahtumiin syyllisiksi. Tarran liimaaja ei kuulu kumpaankaan ryhmään, vaan on jälleen kerran se ”asiat paremmin tietävä”. Tapaukseen viittaaminen ”kerhona” sisältää ajatuksen, että kyse on tiettyjen ihmisten taipumuksesta tai jatkuvasta toiminnasta. Samaa tapausta käsitellään myös kuvan 21 esimerkissä muiden joukossa, mutta vaikka tämäkin tuo esiin ajankohtaisiin tapahtumiin reagoinnin, käy se myös esimerkiksi siitä, miten syvästi sähkökaappijournalismi eroaa varsinaisesta

²⁸ HS 24.6.2015 <https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000002833711.html> (vierailtu 25.10.2020).

journalismista: teksti on väritynyttä ja asenteellista, mitään lähteitä ei mainita ja väitteiden todenperäisyys on sen varassa, että lukija hyväksyy ne – ”haluttiin nöyryyttää”, ”uhreiksi valittiin”, ”tavoitteena oli” ja ”mustaihoiset -- ovat erikoistuneet viha-, väkivalta- -- tekoon”. Molemmissa käytetään myös monikulttuurisuus-sanaa, joka on haukkumasana lähinnä maahanmuuttoon myönteisesti suhtautuvia kohtaan.

Kuvasta 21 käy hyvin ilmi myös sähkökaappijournalismin kajoava ja ehkä jopa päälleikävä luonne. Kuten Schacter tuo esiin, yksi syy graffitinkin kohtaamaan vastustukseen liittyy mahdollisesti siihen, miten se luvattomuudessaan ja laittomuudessaan hyökkää sivullisiin jopa fyysisellä tasolla (2008, 43). Esimerkin kaltaista tekstiä ovat verkon keskustelupalstat täynnä, mutta siellä lukijoina ja kirjoittajina ovat yleensä keskenään samanmieliset omassa kuplassaan. Tässä tapauksessa joku on liimannut kirjoituksensa julkiselle paikalle lyhtypylvääseen, mistä se on kaikkien luettavissa. Kohtuullisen suurikokoinen juliste herättää pientä tarraa enemmän huomiota, sitä on vaikeampi olla huomaamatta ja huomioimatta, vaikka haluaisikin. Tekijä on jopa suojannut sen säätä vastaan muovilla. Jos tämä ja edellinen esimerkki eivät sinänsä ulkoisella olomuodollaan aiheuttaisi fyysistä reaktiota, ne voivat (Vastarintaliikkeen tarrojen tavoin) monien mielestä epämiellyttävällä sisällöllään sen tehdä. Vaikka otsikkona on ”Kysymys suomalaisille” ja teksti tosiaan päättyy kysymyksiin, suoranaista vastausmahdollisuutta ei anneta esimerkiksi verkko-osoitteen muodossa.

Seuraavat esimerkit ovat hieman miellyttävämmästä, joskin usein lähes yhtä kiihkeitä reaktioita aiheuttavasta aiheesta eli kaavoituksesta. Kuvassa 22 näkyy tarra, jolla sipoolaiset vastustivat Helsingin pyrkimystä liittää suuri osa Sipoota itseensä. Alueliitos hyväksyttiin ja se tapahtui vuoden 2009 alussa. Sitä oli kuitenkin tätä ennen käsitelty selvitysmiesten ja oikeusistuinten voimin, ja prosessin aikana sipoolaiset pyrkivät vastustamaan liitosta muun muassa kuvassa näkyvin tarroin. Niitä näkyi katukuvassa käsittelyn ollessa kesken paljon enemmän, mutta tämä tarra on kuvattu liikennemerkkin taustalla yli puolitoista vuotta liitoksen toteuttamisen jälkeen. Se saattaakin olla siis esimerkki poikkeuksesta sääntöön, jonka mukaan sähkökaappijournalismi on lyhytikäistä. On mahdollista, että jollakulla on ollut vanha tarra mukanaan ja hän on sen liimannut paikoilleen vaikka vasta edellisenä päivänä, mutta yhtä mahdollista on, että

tarra on ollut paikoillaan jopa useamman vuoden. Sähkökaappijournalismin julkaisuihin ei sisälly julkaisupäivämäärää, kuten esimerkiksi sanomalehdillä.



Kuva 22: "Näpit irti Sipoosta / Tassarna bort från Sibbo"; Helsinki, syyskuu 2010



Kuva 23: "Pelasta Vartiosaari! / Save Vartiosaari, save archipelago!"; Keskusta, lokakuu 2016

Kuvan 23 esimerkki puolestaan liittyy Helsingin yleiskaavaan, joka oli jälleen kerran käsittelyssä vuonna 2016. Tuolloisessa kaavaluonnoksessa haluttiin muun muassa virkistys- ja vapaa-ajan asuntojen alueena olleeseen Vartiosaareen rakentaa kerrostaloja, mikä herätti huomattavaa vastustusta. Aikeita vastaan kampanjoitiin muun muassa kuvassa esiintyvillä julisteilla. Kuva on myös esimerkki ajankohtaisesta aiheesta, mutta samalla siinä tulee hyvin esiin yksi sekä graffitiin, katutaiteeseen että sähkökaappijournalismiin liittyvä piirre, nimittäin valtakulttuurin kuvaston ja tekstien kierrättäminen omiin tarkoituksiin. Näiden kahden esimerkin lisäksi kuntalaisaktiivisuutta on herätelty esimerkiksi ainakin Malmin lentokentän kohtalolla, kehottaen allekirjoittamaan kuntalaisaloite kentän lentotoiminnan säilyttämisen puolesta.

Jos haluaa identifioitua tähän kenttää puolustavaan ryhmään, yksittäisen aktivistin luvattoman toiminnan puolesta sen voikin tehdä nyt täysin sisäsiististi ja legitiimisti.

Vartiosaari-julisteen pääkuva on Asterix ja Jumaltenrannan nousu ja tuho -sarjakuvan kansikuva. Se liittyy näppärästi aiheeseen sikäli, että tarinassa roomalaiset halusivat kukistaa heitä vastustavan gallialaiskylän rakentamalla sen viereen uuden kivikaupungin kerrostaloineen, kylpylöineen ynnä muine varusteineen. Kaavaa vastustaneet aktivistit samaistuvat varmasti helposti kuvassa roomalaisten hankkeeseen kovin nurjasti suhtautuvaan Asterixiin. Vasemmassa yläkulmassa gallialaiskylän viisaan tietäjä Akvavitixin suuhun on pantu sanat ”Eihän kaupunki näin tiivisty, vaan laajenee”, joita hän ei kyllä ole koskaan tainnut sanoa. Oikeassa alakulmassa erään Asterix-tarinoissa esiintyvän roistohahmon puhekuplassa puolestaan lukee ”Seuraava vajaakäyttöinen saari onkin sitten ihan vieressä – jes!”. Kaupungin poliitikot ja virkamiehet vertautuvat roistoon ja heitä ojentaa kunnioitettu ja viisas kylänvanhin. Tekstissä Vartiosaaren pelastaminen puolestaan rinnastetaan koko saariston pelastamiseen.

Tästä pääsemme seuraavaan piirteeseen sähkökaappijournalismissa, joka myös liittää sen jälleen yhdellä tavalla graffitiin ja katutaiteeseen, nimittäin sen kyky, taipumus ja tapa käyttää valtakulttuurin kuvastoa ja tekstejä omiin tarkoituksiinsa. Radikaali taiteilijaryhmä situationistit kehitti 1960-luvun lopun Ranskassa oman kritiikkinsä kapitalistista yhteiskuntaa kohtaan, joka hallitsi kansalaisia speaktaakkelin kautta. Speaktaakkeli on kapitalistiselle yhteiskunnalle keino hallintansa jatkamiseen ja kansalaisten vieraannuttamiseen todellisesta maailmasta. Sosiaalista järjestystä ylläpidetään propagandan, mainosten sekä passivoivan viihteen avulla. Samalla kansalaisten ”väärä tietoisuus” lisääntyy ja he erkanevat ”todellisesta maailmasta”. (Schacter 2008, 51-52; McGaw 2008, 222-223.)

Speaktaakkeli ja situationistien teoriat ovat marxilaisen teoriaperinteen jälkeläisiä ja siten speaktaakkeli lähestyy myös massakulttuuriteoriaa sekä sen passivoivaa vaikutusta ja hegemonian tapaa jatkaa hallintaansa hienovaraisen suostuttelun kautta.

Speaktaakkeli kyseenalaistetaan *détournementin* avulla: hallitsevan kulttuurin kuvastoa ja ideoita otetaan luvatta käyttöön, ja siten ihmiset ja yhteisöt voivat luoda itselleen sopivan tilansa. *Détournement* oli alun perin valtavirran maalausten päällemaalaamista,

mutta laajeni käsittämään myös graffitin sekä monenlaisen muun aktivistitoiminnan ja esimerkiksi mainosten ja mainostaulujen muokkaamisen. Détournement on merkki vastarinnasta. (Schacter 2008, 51-52; McGaw 2008, 222-223.)

Détournement tarkoittaa sen muuttamista, miten ihmiset maailman näkevät. Se on tavallisten, tunnistettavien kuvien muokkaamista ja muuttamista uusiksi teoksiksi. Kyse ei ole uusista tai ainutkertaisista ideoista, vaan jokapäiväisen elämän tuttujen elementtien uudelleenkäyttämistä niiden merkityksen muuttamiseksi. (Haedicke 2013, 96.)

Yhtenä esimerkkinä graffitikuvaston détournementista toimii luvun 2.1 kuva, jossa suurikokoiseen graffitiin oli maalattu Lassi ja Leevi -sarjakuvan Lassi sekä yksi animesarja Tehotyttöjen hahmoista. Toisaalta jo pelkästään graffitin tai katutaiteen maalaaminen julkiselle paikalle voidaan nähdä osana détournementia, jokapäiväiset elementit – lyhtypylväät, seinät, sähkökaapit – valjastetaan uuteen käyttöön luvattomasti. Kuten aiemmin viittasin Baldiniin, katutaide muuttaa myös esiintymispaikkojensa luonnetta ja tekee niistä paikkoja kamppailulle.

Mutta jos keskitymme tässä osassa lähinnä tarrojen ja julisteiden kuvastoon, huomaamme, miten Vartiosaari-juliste käyttää populaarikulttuurin kuvastoa virkamieskoneiston vastustamiseen. Käytännössä kaikkien tunnistama ja sympaattisena pitämä sarjakuvahahmo kääntää nyrpeänä selkänsä kaupungin karuille suunnitelmille. Asterix-albumeita on myyty satoja miljoonia maailmanlaajuisesti, mutta silti tuo pieni gallialainen edustaa edelleen vastarintaa, heikomman taistelua yleensä ylivoimaista valloittajaa vastaan. Eikä haitanne yhtään, että käytännössä aina tuo valloittaja kuvataan Asterixin seikkailuissa tumpelona ja tehdään lukemattomin tavoin naurunalaiseksi kerta toisensa jälkeen.

Kuvassa 24 puolestaan on käsitelty Nokian massiivisia irtisanomisia kesällä 2012. Taustalla on yhtiön pitkään mainonnassaan käyttämä kuva toisiaan kohti ojentuvista käsistä.²⁹ Alareunassa on yhtiön logo ja muunnos sen mainoslauseesta:

²⁹ Joka toisaalta on itsessään vanhan kuvaston uusiokäyttöä: ks. Michelangelon Aatamin luominen -osaa hänen maalaamistaan Sikstuksen kappelin kattofreskoista.

slogan ”Connecting people” (Ihmisiä yhdistämässä) on taipunut muotoon ”Disconnecting people” (Ihmisiä erottamassa).

Kuvassa 25 taas on otettu uusiokäyttöön Helsingin kaupungin järkevään, kohteliaaseen ja muut huomioon ottavaan käytökseen julkisella paikalla kannustavien kylttien ilme. Nyt tekstissä kehoitetaan valtaamaan käyttämättömät tilat sen sijaan, että pyydetäisiin jättämään istutukset rauhaan, korjaamaan lemmikkien jätökset tai olevaan huomaavainen toisia kohtaan. Typografia, tekstin lausemuodot ja tekstiä ympäröivän kehyksen muoto jäljittelevät alkuperäisiä esimerkiksi puistoista löytyviä kylttejä täysin. Kaupungin kylteissä tavoitteena on ohjata ihmisten käyttäytymistä perinteisen kieltämisen sijaan korostamalla sitä, mikä on sallittua. Kuvassa 26 puolestaan détournement toteutuu kirjoittamalla alkuperäisen pysäkkikatokseen liimatun tarran yhden sanan päälle toinen: alla on lukenut ”pysäkki”, joku on viivannut sen ylitse ja kirjoittanut päälle sanan ”kaupunki”, mitä ilmeisimmin kapitalistisen yhteiskunnan kritiikkinä. Tässä tapauksessa tekijän ei ole edes tarvinnut nähdä vaivaa oman tarran valmistamiseen tai sen mukana kantamiseen. Pienellä teolla tarra, jota ei ole alun perin todellakaan sähkökaappijournalismiksi tarkoitettu, on muuttunut sellaiseksi, alkuperäisen tarran luonne on muuttunut ja siitä on tullut paikka kamppailulle.



Kuva 24: ”RIP 3700 jobs! / NOKIA / Disconnecting People”; Kallio, heinäkuu 2012



Kuva 25: "Tyhjillään pidettävien tilojen ottaminen omatoimisesti hyödylliseen käyttöön -- terveen kaupunkilaisjärjen nojalla --"; Kallio, lokakuu 2009



Kuva 26: "Tämä [kaupunki] on yksityistä omaisuutta! Ilmoitusten kiinnittäminen kielletty korvausvaatimuksen uhalla. JCDecaux Finland Oy"; Hakaniemi, maaliskuu 2013

Détournement oli nähtävissä myös kuvassa 10, mutta ehkä erityisen aktiivisia tämän taktiikan käyttäjiä ovat olleet eläinaktivistit. Kuvassa 27 ehkä Asterixiakin sympaattisempi sarjakuvahahmo Nasu-porsas herää todellisuuteen tehotuotantosikalassa ja kuvassa 28 olevassa tarrassa taas on kierrätetty Saarioisten mainoslauseetta "Äitien tekemää ruokaa".



Kuva 27: "Nasu herää todellisuuteen / Kuva Suomesta 2009, katso lisää kuvia ja videot osoitteesta SIKATEHTAAT.FI"; Kallio, kesäkuu 2010



Kuva 28: "Meidän äitistä tehtiin teidän --n lihapullat. / Oikeista äideistä tehtyä. Ruokaa?"; Helsinki, heinäkuu 2010

Pikkupossut ja Nasu sikalan pahoilla ovat myös esimerkki tunteisiin vetoavasta retoriikasta. Toinen hyvä esimerkki tästä on ainakin ilmastonmuutoksen vastainen sähkökaappijournalismi. Kuvassa 30 tarran lukija on "mummi", jonka syyllistävä ja jäätiköiden sulamisvedessä kahlaava lapsenlapsi, kysyy, mitä tämä aikoinaan teki jälkeläisensä hyväksi. Kaikkein helpointa niinkin monisyinen ilmiö kuin ilmastonmuutos on yksinkertaistaa ja rinnastaa se juuri sulaviin jäätiköihin. Se on helppoa esimerkiksi eläimillä, joihin muutos suoraan vaikuttaa: eteläisellä pallonpuoliskolla pingviinit ja pohjoisella jääkarhut. Kuvassa 29 todellisuudessa täysin uimataitoinen vesilintu on saanut vyötäisilleen pelastusrenkaan, kun jäät ovat sulaneet. Viesti käy silti hyvin selväksi, jopa ilman tekstiä – allekirjoitusta tai iskulausetta.



Kuva 29; Helsinki maaliskuu 2013



Kuva 30: "Mummi, mitä sinä teit silloin kun tämä ilmastokaaos olisi vielä voitu estää? / Lapsi kulta, silloin 2000-luvun alussa uskottiin talouskasvuun! Minä shoppailin, söin lihaa ja luotin poliitikkoihin. Tajusin kovin myöhään että pitää panna töpinäksi! / www.hyokyaalto.org"; Helsinki, elokuu 2010



Kuva 31: "Jos ei kaivosteollisuus lopeta saastuttamasta loppuu puhdas vesi maailmasta"; Alppiharju, marraskuu 2013

Kuva 32: "MAJAK (Kysymy) 29.9.1957 / Three Mile Island 28.3.1979 / Tšernobyl 26.4.1986 / Fukushima 11.3.2011"; Pasila, heinäkuu 2011

Kuvien 31 ja 32 esimerkit eivät ehkä vetoa tunteisiin aivan yhtä selkeästi, mutta ne puolestaan argumentoivat viestiään uhkakuvilla. Maailmasta loppuu puhdas vesi tai jälleen yksi ydinonnettomuus tuhoaa lisää ympäristöä. Kuvan 32 esimerkissä on listattu neljä ehkä maailman pahinta ydinturmaa, suurin piirtein siihen aikaan, kun Fukushiman onnettomuuden mittakaava oli käynyt selville. Samaa pelotteluretoriikkaa ja tuntemattomaan uhkaan vetoamista on nähtävissä myös kuvissa 33 ja 34. Kuvassa 33 pelotevaikutus korostuu vielä jonkun maalattua tarran (ja puolen sähkökaapin päälle) punaisella spraymaalilla. Joka tapauksessa rokotteet ja geenimuunnellut tuotteet ovat ainakin joissain piireissä ehkä eniten huolta ja epävarmuutta aiheuttavien aiheiden joukossa. Viestiä tehostetaan kuvassa 34 vielä tarran visuaalisuudella: koko yläreunan pituudelta kulkee "Varoitus"-teksti ja alakulmaan on sijoitettu varoitusmerkki.



Kuva 33: "ROKOTE EI OLE TURVALLINEN! / Sikainfluenssa rokote sisältää mm. elohopeaa. Ota selvää. Informoi muita!"; Kallio, syyskuu 2010

Kuva 34: "Varoitus!!! / Vapaus valita / Ei geenimuuntelua! / - oikeus puhtaaseen ruokaan / www.gmovapaa.fi"; Kallio, kesäkuu 2010

Aiemmin olemme jo nähneet useita esimerkkejä siitä, miten sähkökaappijournalismi kommentoi hyvin ajankohtaisia teemoja, esimerkiksi sikainfluenssarokotetta yllä olevassa kuvassa 33 ja toisaalta muita aiheita kuvissa 20-24. Mutta esimerkiksi ilmastonmuutos on taas hyvinkin pitkään esillä ollut ja lopultakin suhteellisen hitaasti etenevä prosessi. Selvitän tätä eroa siirtymällä aiheiden käsittelyssä ihmisoikeuksiin. Naisten sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen ruohonjuuritason toimintaa Sloveniassa tutkinut Tea Hvala löysi useita esimerkkejä sähkökaappijournalismista, jossa otettiin kantaa naisten ja seksuaalivähemmistöjen oikeuksien puolesta. Hän ajoitti nämä muun aktivismin yhteyteen sellaisissa tilanteissa, jolloin lainsäädäntöä heitä koskien oltiin maassa tiukentamassa. Kyse olisi siis yleistä mielipidettä vastustavan tai siitä poikkeavan vastajulkisuuden esiintymisestä ja pyrkimyksestä vaikuttaa yleiseen mielipiteeseen. Suomessa on viimeistään tämän vuosituhannen aikana erityisesti sukupuolivähemmistöjen oikeuksien kohdalla liikuttu huomattavasti eteenpäin, esimerkiksi tasa-arvoisen avioliittolain puolesta kampanjoitiin vuonna 2013 ja se hyväksyttiin eduskunnassa seuraavana vuonna. Kuvat 35-41 osoittavat kuitenkin, että edellä mainitun kaltaista keskustelua on Helsingissä käyty sähkökaappijournalismissa melko tasaisesti vuosien ajan. Tarkoittaako tämä, Slovenian tapauksiin verraten, että Suomessa on itse asiassa ollut vuosien ajan käynnissä tasa-arvon hätätila?

En väittäisi aivan suoraan näin. Itse asiassa palaisin tässä Gramscin hegemonia-teorian kohtaan, jossa hän puhuu yhteiskunnan kriiseistä – niitä on hänen mukaansa ensinnäkin tilapäisiä, välittömiä ja lähes satunnaisia, joiden synnyttämä poliittinen kritiikki on pientä ja päivittäistä ja kohdistuu suppeisiin ja vallankäytöstä välittömästi vastuussa

oleviin henkilöihin. Esimerkkinä tästä on myös muun muassa kuvan 33 rokotevastaisuus, mutta palaisin erityisesti kuviin 20 ja 21. Väittely maahanmuutosta ei ole tilapäistä, mutta Tapanilan tapaus oli kuitenkin lähinnä yksittäinen välikohtaus, joka kuitenkin aikanaan aiheutti kohtuullisesti polemiikkia. Kuvan 20 tekstissä ”raiskauskerhon tukijoiden” voidaan ajatella viittaavan myös esimerkiksi juuri vallanpitäjiin, jotka ovat päästäneet ”ne” maahan.

Elimelliset ilmiöt sen sijaan synnyttävät historiallis-yhteiskunnallisen kritiikin, jonka myöstä saattaa syntyä hyvinkin pitkäkestoisia kriisejä, parantumattomia ristiriitoja, joita vallanpitäjät kuitenkin pyrkivät lieventämään. Naisten, seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen oikeuksien ja myös maahanmuuton voidaan ajatella olevan tällaisia, kun esimerkiksi katsomme miten pitkältä aikaväliltä kuvat 35-41 ovat. Kuten Fraser sanoi, alisteiset ryhmät – kuten esimerkiksi naiset ja seksuaali- sekä sukupuolivähemmistöt – ovat aina hyötäneet oman vastajulkisensa muodostamisesta vähentäen siten sitä haittaa, joka niille koituu alisteisesta asemasta valtajulkisuudessa. Kunhan nämä vastajulkisot vain ovat keskustelevia julkisoja: silloin niiden tavoitteena olisi ideoiden ja tavoitteiden leviäminen laajemmalle yleisölle. Vaikka tasa-arvoa on pyritty edistämään esimerkiksi juuri aiemmin mainitun avioliittolain uudistuksen myötä, se ei ilmeisestikään tarkoita, että hegemonian kriisi olisi ohitse.



Kuva 35: ”Stop commenting on my body / I am not here for your entertainment”; Sörnäinen, maaliskuu 2013.

Yllä olevan kuvan 35 tarraa voi pitää malliesimerkkinä yllä mainitusta hypoteesista. Seksuaalista häirintää kommentoiva ja vastustava tarra on ollut paikallaan vuosia ennen #metoo-kohua, jolloin aihe nousi myös valtajulkisuuteen. Vastajulkisuus on tarjonnut alisteiselle ryhmälle mahdollisuuden käydä debattia heitä läheisesti koskevista tarpeista ja tavoitteista, Downingin mukaan vaihtoehtoinen viestintä käsittelee asioita laajemmin kuin hegemonian rajoittama valtavirtamedia ja pyrkii käsittelemään sellaisten ryhmien asioita ja näkemyksiä, jotka eivät valtavirtamediassa pääse ääneen. Kuten #metoo-kampanja osoitti, takapuolen kourintaa on ollut ennenkin – siitä ei vain valtajulkisuudessa puhuttu.

Ajatus yhteiskunnan pitkäkestoisesta kriisistä ja sen ilmenemisestä vastajulkisuuden, eli tässä tapauksessa sähkökaappijournalismin kautta, muuttuu entistä mielenkiintoisemmaksi, kun huomioimme, että Vastarintaliikkeen tarroja ei enää muutamiin vuosiin ole juuri näkynyt, ainakaan yhtä paljon kuin sen syntyaikoina kymmenkunta vuotta sitten. Tarkoittaako tämä sitä, että ryhmittymän ylläpitämät aiheet on jo valtajulkisuudessa ratkaistu? Voimme helposti todeta, että ei. Kyse onkin enemmän siitä, että aatteen kannattajat ovat todennäköisesti löytäneet vastajulkisuudelleen toisen välineen. Tässä mielessä sähkökaappijournalismi on äärimmäisessä julkisuudessaan myös hyvin arvokasta: se tuo ja pitää esillä yhteiskunnassa muuten marginalisoituneita aiheita, olivat ne sitten mahdollisuuksia tai uhkia. Ihmisoikeuksien, tasa-arvon ja taloudellisten epäoikeudenmukaisuuksien parantamiseen tai korjaamiseen tähtäävät äänet ovat yhteiskunnalle mahdollisuus parempaan. Mutta jos emme tiedä potentiaalisesti väkivaltaisesta ja rasisetisesta alakulttuurista, koska se kommunikoi vain keskenään – siitä voi tulla huomattava uhka.



*Kuva 36: "Smash Homophobia!";
Kallio, kesäkuu 2013*



Kuva 37: "Fight sexism /
Defend your rights"; Helsinki,
elokuu 2012

Kuvan 37 tarran visuaalisuudessa on jotain hyvin retroa, jotain 1900-luvun alkupuolen propagandajulisteisiin viittaavaa symboliikkaa, ehkä se johtuu öljytynnyrin tyylisestä jalustasta, jolla nainen seisoo, sekä ylhäältä päin kajastavasta valosta. Toisaalta tarra myös toistaa jo pariinkin kertaan tässä työssä esiin tuotua viestiä siitä, että väkivalta on hyväksyttävää, jos se tapahtuu "oikean" asian puolesta. On vaikea edes kuvitella kuvaa, jossa roolit olisivat päinvastaiset kuin tässä.



Kuva 38: "Decent work for women is essential for equality / European Left / SKP / Change Europe";
Kallio, huhtikuu 2015

Kuva 39; Helsinki, marraskuu 2010

Kuvien 38 ja 39 esimerkeissä tasa-arvon ideologia puolestaan sekoittuu poliittiseen ideologiaan. Kuvissa 35-37 ja 40-41 ei ole ”allekirjoitusta”, kuten Vigsø sanoi, mutta näissä kahdessa ensin mainitussa on kahden vasemmistopuolueen nimi. Sinänsä universaali tasa-arvon ideaali ehkä kärsii hieman siitä, kun se asetetaan poliittiseksi pelinappulaksi. Ainakin itselleni herää kysymys, pyritäänkö tarralla ajamaan enemmän kyseisen puolueen asiaa, kuin pelkän tasa-arvon.



Kuva 40: "[]male []female
[] fuck you!"; Vallila,
heinäkuu 2013

Kun aiemmin puhuin sähkökaappijournalismin dialogisuudesta, se koski toisaalta välineen sisältöjen tuottajien välistä vuoropuhelua, tarrojen liimaamista toisten päälle ja entisten repimistä pois. Kuvassa 40 puolestaan kutsu osallistumiseen kohdistuu lukijaan: rasti ruutuun ja kerro oma mielipiteesi. Toisaalta tarra antaa tekstillään kyllä olettaa, että rasti on jo alimmassa ruudussa, vaikka sitä ei siellä näykään – ei kuulu sinulle, miten minä sukupuoleni identifioin.



Kuva 41: "Some people are GAY, just
deal with it! / burn dem"; Pasila,
elokuu 2008

Kuvassa 41 palaamme dialogisuudessa taas tuohon tuottajien väliseen versioon. Alkuperäisen tekstin päälle on joku mitä ilmeisimmin käynyt kirjoittamassa oman mielipiteensä kyseisestä vähemmistöstä. Alikulkutunneliin maalattu teksti on toisaalta pitkälti esimerkki siitä, mitä graffitimaailmassa voisi kutsua throw-upiksi, mutta teksti tekee siitä epäilyksettä osan sähkökaappijournalismia. Monta metriä pitkän ja kaksivärisen tekstin maalaaminen ei myöskään käy todellakaan yhtä nopeasti ja vaivattomasti kuin tarran liimaaminen tai yksivärisen stencilin maalaaminen. Kyseinen teksti toimii hyvänä esimerkkinä tässä myös siksi, että kaikki aiemmat kuvat ovat esittäneet tarroja tai julisteita, mutta yhtä hyvin sähkökaappijournalismia näyttää voivan tehdä myös spraymaalipurkillä.



Kuva 42: "Huomenna tässäkin on mainos"; Helsinki, heinäkuu 2013

Kuva 43: "Huomenna tässäkin on mainos"; Keskusta, elokuu 2013

Kuvaparista 42 ja 43 huomaamme taas sen, että saman viestin julkaisemiseen on toisaalla käytetty tarraa ja toisaalla puolestaan stencil-sapluunan avulla maalattua tekstiä. Kuvat 44-48 puolestaan osoittavat, että vaikka stencil on yleensä ollut nimenomaan katutaiteilijoiden suosiossa, se soveltuu myös selkeämpään yhteiskunnalliseen kommentointiin.

Toisaalta samalla pääsemme kysymykseen siitä, missä lopulta kulkee katutaiteen ja sähkökaappijournalismin raja. Aiemmin luvussa kaksi pyrin tekemään määritelmällistä eroa, mutta kuten yleensä, todellisuus ei välttämättä taivu aina aivan suoraan teoriaan. Kuvassa 44 teksti lisää kuvaan selkeän yhteiskunnallisen kommentin, jos se ei jo muuten tullut kuvasta selväksi ja jälleen kerran käytössä on tuo perinteinen ilmastonmuutoksen symboliikka. Samoin kuva 45 sisältää selkeän kulutusyhteiskunnan vastaisen argumentin kuvaten nykyihmisen elinkaarta.



Kuva 44: "Nykymaailma on kuuma paikka"; Kallio, marraskuu 2009

Sama teema jatkuu edelleen kuvassa 46, mutta nyt kuvaa reunustava teksti sijoittaa maalauksen enemmän myös anarkistis-ideologiseen ympäristöön, jota edellisestä kuvasta ei samalla tavalla löydy ja jonka vetoomus on paljon henkilökohtaisempi kuin kuvan 46 hyökkäys koko järjestelmää vastaan. Edelleen kuvassa vaikuttaisi olevan myös ase, mutta stencil on suttautunut sen verran, että on vaikea sanoa, osoittaako se hahmoon itseensä vai lukijaan.



Kuva 45: "Join a hilarious adventure of a life-time / Work / Buy / Consume / Die"; Kallio, heinäkuu 2007
Kuva 46: "Kapitalismi ei ole leikin asia"; Alppiharju, heinäkuu 2008

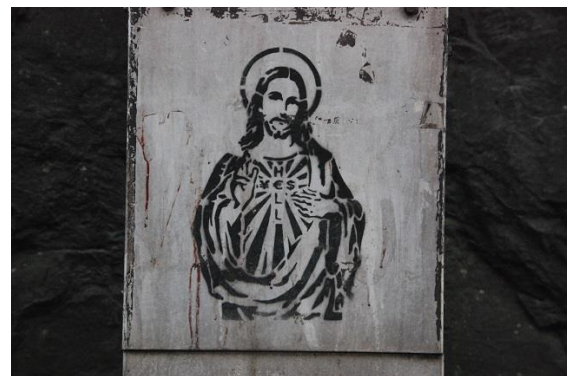
Sen sijaan kuvassa 47 ei ole tekstiä lainkaan, mutta visuaalisessa viestissä on kuitenkin edellisten esimerkkien kaltaista kaupallisuuden vastaisuutta: nyt sitä edustavat murrettujen viivakoodikalterien läpi karkaavat ja hyppäävät pienet ihmishahmot, kuten

alakulman nainen ja lapsi. Mutta kuvassa 48 mahdollinen kaupallisuuden vastainen viesti on ehkä kaikkein vaikeimmin tavoitettavissa – se ei käy lainkaan ilmi, ellei huomaa, että ”Hell yes” -sanaparin jälkimmäinen sana on muodostettu eri valuuttoja tarkoittavista merkeistä, jeni, euro ja dollari. Mitä Jeesus sitten tarkalleen haluaa sillä sanoa, on ehkä taiteellisen tulkinnan asia. Ja se onkin tässä kysymys: missä vaiheessa vandalismista tulee yhteiskunnallista kommentaaria, missä vaiheessa katutaidetta ja milloin katutaiteesta taidetta?

Kuvan 48 Jeesus peittää käytännössä koko sähkökaapin etuosan ja muutkin esimerkit muistaakseni kuvaa 46 lukuun ottamatta ovat noin A3-kokoisia. Sen kokoisen stencil-sapluunan valmistaminen on jo melko aikaa vievää ja vaatii myös vähintään jonkin asteista kuvataiteellista kykyä. Huomioon on myös syytä ottaa melkein kaikkien esimerkkien yksityiskohtaisuus ja tarkka jälki – niitä ei ole tehty hutaisten ja kiireessä päinvastoin kuin yleiset tagit tai puolihuolimattomasti lyhtypylvääseen ohikulkiessa liimatut tarrat.



Kuva 47; Sörnäinen, lokakuu 2004



Kuva 48: ”Hell ¥€\$”; Kallio, marraskuu 2009

En aio tässä enää tämän enempää pohtia näitä eroja, varsinkin kun olen niitä pyrkinyt käymään läpi kattavasti jo aiemmin, mutta näiden esimerkkien kautta tämän rajan häilyvyys käy ehkä vielä paremmin ilmi. Tietysti on mahdollista argumentoida, että taide voi kommentoida yhteiskuntaa myös taiteena, ilman, että sen tarvitsisi sitä suoraan tekstimuodossa sanoa. Mutta silloin unohdamme sähkökaappijournalismin kohdalla perustelemani rajauksen, jonka muun muassa juuri tästä syystä pyrin ottamaan

huomioon. Ollakseen sähkökaappijournalismia, tarran tai maalauksen viestin on käytävä selväksi suurimmalle osalle ihmisiä, eikä tulkintaan tarvita taidekriitikon kokemusta.

Mutta missä tarkalleen tuo raja kulkee? Toisaalta, kuten Zaimakis toteaa, stencilit ovat esimerkki luettavissa olevasta visuaalisesta ”kirjoituksesta”, joiden pyrkimyksenä on nimenomaan olla suorassa yhteydessä urbaaneihin yleisöihin. Siten stencilit ovat usein hyvin poliittisia ja niiden tekijät käyttävät niitä välineenä poliittisten mielipiteiden ilmaisuun monipuolisena protestitaiteena. (2015, 376.) Siten – kuten jo aiemmin pohdin Banksyn kohdalla – katutaiteesta tulisi ”taidetta” siinä vaiheessa, kun se siirretään pois alkuperäisestä kontekstistaan eli kadulta. Palaan tähän lyhyesti vielä edellä mainittujen esimerkkien jälkeen, mutta näiden neljän kuvan kautta haluan tuoda esiin tätä rajanvetoa jokaisen esimerkin ollessa edellistä symbolisempi.



Kuva 49: ”Where’s a Zabłudowicz when u need one / Can’t get a grant in this town”; Jätkäsaari, joulukuu 2012



Kuva 50: ”Where’s a Zabłudowicz when u need one”; Töölö, heinäkuu 2012

Yllä on vielä yksi esimerkki katutaiteen muuttumista ”taiteeksi”. Vasemmanpuoleisessa kuvassa on katutaiteilija ”Sampsan” kaksi työtä taidegalleriassa Jätkäsaarella hänen ensimmäisessä laillisessa näyttelyssään.³⁰ Kuvassa 50 on viereisen kuvan vasemmanpuoleinen työ kuvattuna puoli vuotta aiemmin töölöläisellä kadulla. Tekstin Zabłudowicz viitanee liikemies Chaim ”Poju” Zabłudowicziin, jonka taidesäätiö tukee (omien sanojensa mukaan³¹) uransa alkuvaiheessa olevia taiteilijoita. Toisaalta, koska nimen edessä on epämääräinen artikkeli, näköjään kuka tahansa miljardöörilahjoittaja kelpaisi. Mitä symboliikkaa itse kuvaan sitten sisältyy ja miten se liittyy versioiden (ainakin) neljään erilaiseen tekstiin, pitää ehkä kysyä tekijältä itseltään. Aiempaan

³⁰ Galleriassa olleen taiteilijabiografian mukaan.

³¹ <https://www.zabludowiczcollection.com/about> (vierailtu 6.11.2020).

pohdintaani perustuen, oikeanpuoleisessa kuvassa on näkökannasta riippuen joko yhteiskuntapoliittinen kannanotto tai poispestävä vandalismin osoitus, vasemmalla kyse on ”taiteesta”, myytävissä olevasta hyödykkeestä ja objektista, jolla on itseisarvo ”taiteena”. Problematiikkaa voisi pohtia melkein loputtomiin.



Kuva 51: ”TTVK”;

Kallio, heinäkuu 2013

Viimeisimpänä näkökulmana tähän rajankäyntiin on kuvan 51 esimerkki. Siinä hahmot on tulostettu tai maalattu ensin ilmeisesti paperille ja sen jälkeen liimattu seinään. Vasemmanpuoleiset ”kommandot” ovat noin puolitoista metriä korkeita. Yhteiskunnallinen kommentti on luettavissa niiden rinnoissa olevista logoista, joissa lukee paitsi ”Polis”, myös ”TTVK”, joka on jäsenorganisaatioidensa tekijänoikeuksia valvova yhdistys Tekijänoikeuden tiedotus- ja valvontakeskus ry. Yhdistys on voimallisesti vastustanut tekijänoikeuksien alaista materiaalia verkossa jakaneita tai ladanneita tahoja (oikeanpuoleinen hahmo kannettavan tietokoneen kanssa), mikä on tietyissä piireissä herättänyt paljon kritiikkiä. Toimien liiallisuutta edustavat hahmojen kommandovarusteet ja aseet, toisaalta ne on pyritty tekemään myös naurunalaisiksi liittämällä päiksi mikkihiirimäiset kasvot. Hyvin yhteiskunnallista, kyllä, mutta onko tämä taidetta? Yksityiskohtaisuutensa ja suuritöisyytensä vuoksi? Ja jos graffiti, stencil tai juliste onkin taidetta, mitä tapahtuu silloin teoksen mahdollisuudelle luoda tai ylläpitää ryhmäidentiteettiä? Kuin tahallaan lisätäkseen vielä uusia puolia ongelmaan, kuvassa taustalla näkyvät vieläpä ääriviivat poispestystä graffitista, joka selvästi puolestaan oli ilmeisesti seinän omistajan mielestä vandalismia.

Mutta myös pelkästään tekstillä voi olla taiteellinen ulottuvuus, vaikka kyse ei olisikaan seuraavasta maailmanmenestysromaanista. Sähkökaappijournalismiin sopivat paremmin esimerkiksi aforismit ja seuraavassa näemme tästä esimerkin. Mutta tätä kiinnostavampaa tässä on se, että seuraavien kuvien tarra ja juliste ovat ne tuottaneen järjestön nimenomainen ja valittu toimintakeino yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen. Tässäkin mielessä mielenkiintoista on, että jos tarkastelee Loesjen julisteita ja niiden tekstejä laajemmin³², varsinaista tiukkaan rajattua poliittista agendaä niissä ei useinkaan ajeta, vaan monet iskulauseista ovat nimenomaan aforistisia (taidetta), vaikka käsittelevätkin esimerkiksi naisten oikeuksia, siirtolaisuutta tai etnisiä vähemmistöjä. Usein käytössä on myös huumori jokapäiväisten ilmiöiden kommenttina. Usein julisteissa myös leikitellään typografisilla tehokeinoilla. Järjestön verkkosivuilla³³ tätä toimintamuotoa kutsutaankin – vaikuttamisen taiteelliseksi tavaksi.



Kuva 52: "Loesje / Koska maailma muuttuu jatkuvasti / Eikä vain joka neljäs vuosi"; Taka-Töölö, kesäkuu 2007

Kuva 53: "Loesje / Aseidenluovutus / ja kaikki toimittajat luovuttivat kynänsä"; Kamppi, maaliskuu 2005

Loesje on paitsi hollantilainen tytön nimi, myös kansainvälinen voittoa tavoittelematon järjestö, jonka pääasiallinen toimintamuoto ovat julisteet ja niihin painetut aforismit. Järjestön mukaan tavoitteena on saada lukija ajattelemaan, reagoimaan ja toimimaan liittyen kunkin julisteen aiheeseen – osassa viesti on vakavampi, mutta osan tavoitteena

³² Esimerkiksi järjestön Twitter-viesteistä: <https://twitter.com/loesjeint> (vierailtu 8.11.2020)

³³ www.loesje.org (vierailtu 23.10.2020)

on järjestön mukaan vain saada lukija nauramaan. Tekstejä saapuu ympäri maailmaa ja editoinnin jälkeen niitä julkaistaan kuukausittaisissa sarjoissa.

Järjestö listaa pyrkimyksikseen toiminnallaan edistää muun muassa demokratiaa, ihmisoikeuksia, kansainvälistä rauhaa ja luonnonsuojelua sekä torjumaan rasismia, muukalaisvihamielisyyttä ja ilmastonmuutosta. Julistekampanjan lisäksi Loesje järjestää ja ottaa osaa erilaisiin tavoitteisiinsa liittyviin projekteihin, kuten vapaaehtoistyöhön ja luovan kirjoittamisen työpajoihin, yhteistyössä esimerkiksi Euroopan unionin ja muiden järjestöjen kanssa. Vuonna 1983 perustetulla järjestöllä on toimintaa useissa maissa, mutta Suomen Loesje-yhdistyksen toiminta on nyttemmin lakannut³⁴.

Jos taas jatkamme vielä hetken kuvien 52 ja 53 kohdalla herännyttä ongelmaa teoksen sijoituspaikasta, se pätee myös merkityksen tasolla, ei vain sikäli, että vandalismista tulee ehkä salonkikelpoista. Kuvan 44 esimerkki on sijoitettu viralliseen vaalimainostelineeseen – jos se olisi kiinnitetty parikymmentä metriä oikealle lippakioskin seinään tai minne tahansa muualle, protestilla ei olisi samanlaista voimaa kuin sillä tässä on. Ylipäänsä sähkökaappijournalismin sijoittelulla on totta kai väliä: jos viestin sijoittaa syrjään joutomaalle, sitä harva näkee, mutta jos haluaa painostaa kaavoitusprojektista vastaavia poliitikkoja ja virkamiehiä, saariston kaavoitusta vastustava juliste kannattaa liimata kaupungintalon oven viereen (kuten kuvassa 23). Siinä on tosin kyse yleisön optimoinnista ja maksimoinnista, mutta kuvassa 52 teoksen sijoituspaikka myös muuttaa tai vähintään korostaa sen symboliikkaa, kun taas toinen samaan aikaan kuvattu äänestämisenvastainen juliste oli liimattu sellaisenaan seinään.

³⁴ Tieto Suomen asiakastieto oy:ltä.



Kuva 52: "Joku nokkela hokema / Plösö / 1 / Joka uppoaa typerään kansaan"; Kallio, huhtikuu 2015

Kuva 53: "Vote for nobody / Nobody will keep election promises / Nobody will listen to your concerns / Nobody will help the poor & unemployed / Nobody cares! / If Nobody is elected, things will be better for everyone / Nobody tells the truth"; Helsinki, huhtikuu 2015

Aivan viimeisimpänä puolena haluan tuoda tässä aineistossa esiin yhden sähkökaappijournalismin puolen: sen mahdollisuuden käytännössä täyteen nimettömyyteen ja mitä siitä voi seurata. On olemassa ehkä välineitä tai tyyllilajeja myös valtavirtajulkisuudessa, joissa entistä ministeriä, nykyistä komissaaria Jutta Urpilaista voisi nimittää urpoksi ilman sen suurempia nikotteluja. Mutta kun tämä väite yhdistetään alla olevaan kuvaan, rajankäynti saattaisi olla jo vaikeampaa.



Kuva 54: "Olen urpo"; Kallio, heinäkuu 2010

Urpilais-esimerkki on vielä aika kesy ja lopulta melko harmiton. Itse sanoisin, että tähän mennessä käsitellyistä esimerkeistä on äärioikeiston tarroja lukuun ottamatta välittynyt

monien aiheiden rankkuudesta huolimatta tietynlainen ”kepeäkin” näppäryys ja kekseliäisyys argumentoinnissa. Mutta nimettömyys mahdollistaa vielä paljon tätä enemmän. Kuten Hanauer toteaa, graffitin anonyymius mahdollistaa esimerkiksi ryhmien sisäisten viestien julkistamisen konkreettisessa muodossa. Hanauer pohtii, että jos tekstit personoituisivat suoraan yhteen allekirjoittaneeseen tahoon, niitä tuskin julkaistaisiin. (Hanauer 2004, 34.)

Ei varmasti tai ainakin ne poistettaisiin näkyvistä mahdollisimman pian. Mutta missä muualla kuin kadulla näiden viimeisten kuvien kaltaista sisältöä voisi julkaista ja missä muualla ne olisivat yhtä tyrkyllä?



Kuva 55: "Somali raiskasi taas"; Kallio, toukokuu 2012

Kuva 56: "Win a beer / Kill Stubb!"; Itäkeskus, helmikuu 2015

Toinen on tulkittavissa selkeästi rikoslain mukaisesti kiihottamiseksi kansanryhmää vastaan ja toista poliisi tutkisi millä tahansa muulla foorumilla vähintään uhkauksena valtionjohtoa vastaan. Mutta näinkin provokatiivisen tekstin poistaminen julkisesta pysäköintimittarista tai yksityisestä työmaa-aidasta vie aikaa ja viesti on huomattavasti useamman luettavissa kuin vaikka joltain verkon keskustelupalstalta. Ja ketä yllä esiteltyjen tapausten kohdalla voisi edes syyttää? Kaupunkia, joka on asettanut paikoilleen pysäköintimittarin, rakennuttajaa, joka pystytti aidan työmaan suojaksi tarjoten näin julkaisualustan vai itse kirjoittajaa, joka on nämä mielipiteet tuherthanut todennäköisesti joskus yön hämärässä valvontakameroiden ulottumattomissa?

5. Johtopäätökset

Vuoden 2000 syyskuussa Australian poliisi hajotti voimakeinoin suuret kapitalisminvastaiset mielenosoitukset Maailman talousfoorumin kokouksen yhteydessä Melbournessa. Victorian osavaltion pääministeri totesi, että mielenosoittajat ”saivat, mitä ansaitsivat” – kommentti, joka suututti mielenosoittajia suuresti. Mielenosoittajiin kuulunut tutkija Rob Cover koki, että heille oli syntynyt huomattava oikeus vastata pääministerin lauseeseen. (Cover 2002, 271.)

Mutta missä, mikä olisi se areena, jossa pääministerin toteamukseen voisi vastata sellaisella voimakkuudella ja painoarvolla, joka mielenosoittajien mielestä oli tarpeen? Teorialuvussa puhuin massakulttuuriteoriasta ja painotin sitä ja hegemoniaa nykyisen (kaupallisen) median tuotantotapojen kritiikkinä: ennakkoehdot valtavirtajulkisuudessa julkaisemiselle ja joukkoviestinnän tuottamiselle ovat tiukat. Massakulttuuriteoria kritisoi erityisesti talouden joukkoviestinnälle aiheuttamia rajoitteita, mutta hegemonian avulla voimme yhtä hyvin liittää niiden yhteyteen muutkin joukkoviestintää ohjaavat tottumukset ja käytännöt. Kuten Cover sanoo, median rakenteet länsimaaisissa demokratioissa ovat huomattavan syväanjuurtuneet rajoittaen tiettyjä vastausmahdollisuuksia julkisuudessa (Cover 2002, 271).

Lehtien mielipidepalstoja on perinteisesti pidetty mahdollisuutena kansalaisille päästä osallistumaan julkiseen keskusteluun, mutta sitäkin ohjaavat tietyt ennako-oletukset: toimitusprosessissa valitaan ajankohtaiset, ytimekkäät ja selväkieliset kirjoitukset, joista seuraava mahdollinen keskustelu saa käydä niin pitkään, kunnes toimitus sen katkaisee tehdäkseen tilaa uusille aiheille. Nämä sääntöjen ja reunaehtoien sanelemat ennakkorajoitukset rikkovat mahdollisuuden kommentteihin vastaamiseen, vaikka kyse pitäisi ideaalisti olla jatkuvasta ja muuttuvasta väittelystä. Edelleen, Cover toteaa, jos mikä tahansa vastaus pääministerin kommenttiin julkaistaisiin institutionaalisten viestintien kautta, se epädemokratisoisi tuon vastauksen ja vain tukisi niitä rakenteita, joita mielenosoittajat olivat alun perin vastustamassa. (Cover 2002, 271-272.) Periaatteessahan totesin juuri näin alaluvussa 3.4.: valtavirtajulkisuutta ohjaavat sekä hegemoniset tavat ja tottumukset sosiaalisesti sallitusta ja hyväksytystä, myös kaupallisen joukkoviestinnän taloudelliset reunaehdot.

Mikä siis olisi pohjattoman suuttuneille mielenosoittajille se kanava, jota kautta he saisivat argumentoitua vastauksensa sillä intensiteetillä, joka heidän mielestään oli tarpeen? Cover päätti kirjoittaa tuon vastauksen spraymaalilla seinään ja kutsui siinä pääministeriä fasistimulkuksi.³⁵

Olisi helppoa ajatella, että sähkökaappijournalismi olisi pelkällä *olemassaolollaan* merkki kumouksellisuudesta ja pyrkimys haastaa vallitseva järjestys. Mutta viestin latistaminen pelkästään merkin tasolle, sumputtaa ne kaikki samalle tasolle: pieninkin tagi, kaikkein suurin, kirkasvärisin ja taiteellisesti lahjakkain ”piissi”, nokkela ja ajattelemaan haastava mietelause liimattuna lyhtypylvääseen ja vaikka vain tyhjä tarra mainostolpan vieressä sekä kaikki muut vastaavat olisivat viestejä yhteiskunnan laitamilla kypsymässä olevasta ja juuri valloilleen purskahtamaisillaan olevasta vallankumouksesta. Ei.

Coverille poliittinen graffiti oli tapa vastata tiettyihin poliittisiin vääryyksiin tai epäoikeudenmukaisuuksiin, kuten siihen, että poliisi mukiloi rauhallisia mielenosoittajia (Cover 2002, 270). Kuten Fraser totesi, tasa-arvoinen yhteiskunta tarvitsee erilaisia vastajulkisoita, paikkoja, joissa erilaiset alisteiset ryhmät voivat käydä keskustelua ilman, että dominoivat tahot siihen puuttuvat. Seinät, sähkökaapit ja lyhtypylväät voivat tarjota sellaisen. Jos yhteiskunnassa on vika, virhe tai puute, joka ei pääse siihen yleiseen valtavirtajulkisuuden piiriin, jossa se on hyväksytty kaikkien yhteiseksi asiaksi, sitä voidaan pitää esillä pienemmän piirin vastajulkisuudessa. Yhteiskunnallisten liikkeiden toimintaa on kutsuttu ”politiikaksi toisin keinoin”, toiveiksi, keinoiksi ja seurauksiksi, jotka ulottuvat institutionalisoituneita poliittisia toimintatapoja pidemmälle. Graffitin ja katutaiteen voi ymmärtää ”jokapäiväisenä politiikkana” tai jopa ”jokapäiväisenä vastarintana” siinä, että se kyseenalaistaa vallitsevat kulttuuriset säännöt ja tavat. Poliittista agenda ajavat yhteiskunnalliset liikkeet voivat toimia yhteistyössä valtiollisten ja perinteisten järjestelmien kanssa jonkinlaisia kohtuullisia muutoksia saavuttaakseen, mutta lopullisina tavoitteina voi olla paljon laajempi ja perustavampaa laatua oleva muutos. Nämä liikkeet ovat myös usein onnistuneet

³⁵ Englanninkielinen Coverin käyttämä sanapari oli ”facist cunt”, jälkimmäinen sana on suoraan käännettynä hyvin alatyylinen ilmaisu naisen sukupuolielimistä, mutta jos sillä viitataan ihmiseen, yhtä jyrkän suomennoksen keksiminen on hankalaa. Cover toteaaakin, että kirosanana se oli hänelle kaikista mahdollisista pahin ikinä, varattu tilanteisiin, jolloin mikään muu ilmaisu ei enää ollut riittävän jyrkkä (2002, 277).

kehittämään uusia ja tuoreita tapoja kiertääkseen, ohittaakseen tai häiritäkseen yhteiskunnallista järjestystä. (Ryan 2017, 1; 8.) Mikä olisikaan parempi esimerkki tästä kuin poliittinen katutaide ja sähkökaappijournalismi?

Graffiti voi olla erityinen erilaisten alakulttuurien käyttämä kommunikatiivinen teko, joka antaa niille ja säilyttää niiden henkilökohtaisen äänen julkisuudessa. Hanauer totesi, että graffiti täyttää kolme funktiota: ensinnäkin se tarjoaa pääsyn julkisuuteen myös sellaisille viesteille, jotka muu media marginalisoisi. Toisekseen, se mahdollistaa kiistanalaisten aiheiden julkaisemisen. Ja kolmanneksi, se antaa marginaaliryhmille mahdollisuuden ilmaista itseään julkisesti. (Hanauer 2004, 29-30.)

Toisaalta, kuten aiemmin sanoin, sähkökaappijournalismi on jopa melkein täysin sidoksissa tiettyyn aikaan, paikkaan ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Coverin graffitissa oli selkeästi poliittinen viesti, mutta sitä on vaikea ymmärtää ilman erityistä selitystä kaksikymmentä vuotta myöhemmin toisella puolen maapalloa. Sen sijaan paikallisille tuohon aikaan viesti oli hyvinkin selvä, he kun olivat nähneet protestit, poliisin reaktion niihin ja kuulleet pääministerin kommentit. Heille viestissä esiintyvät kaksi nimeä olivat tutut ja jokapäiväiset, sen tulkinta poliittiseksi kommentiksi oli helppoa. Ilman tuon taustan tuntemista, Coverin teksti vaikuttaa ehkä lähinnä vain alatyyliseltä törkeydeltä. Siten usein viestin ymmärtääkseen on osattava toisaalta tietysti kieltä, jolla se on kirjoitettu, mutta myös tunnettava se yhteiskunnallinen tilanne, jossa se on syntynyt.

Sähkökaappijournalismi on tosiaan muodoltaan äärimmäisen demokraattinen ja tasa-arvoinen: kuka tahansa voi sanoa, mitä tahansa, viestiä ei ennakkosensuroida ja sen julkituominen maksaa halvimmillaan sopivan kynän verran – tai sitten voi käyttää kadulta löytynyttä naulaa ja raaputtaa tekstin seinärappaukseen. Viestin julkaisu vaatii myös hyvin vähän, jos lainkaan teknistä osaamista. Jos viesti on vaikka rasistinen, julma ja julkea, sitä voi (ja pitää) paheksua aivan samalla tavalla kuin jos siihen törmäisi jossain muualla, mutta ei se vähennä itse välineen tarjoamaa mahdollisuutta sellaiseen täydellisellä ideaalitasolla toimivaan demokraattiseen keskusteluun, jota Cover kaipasi.

Sähkökaappijournalismi on sattumanvaraista ja samaan aikaan tungettelevaa. Kuvitellaan: jos käännyinkin kotoa lähtiessä vasemmalle, minulta jäi näkemättä se

hieno poliittinen katutaide-teos oikealla päin. Kotiin palatessani se oli jo pesty pois, sähkökaappijournalismi on väliaikaista. Sen sijaan joku oli liimannut viereen pääministerin henkeä uhkaavan julisteen (kuten kuva 12). En halunnut, että lapseni lukee seinästä Coverin tekstin ja kysyy minulta, mikä on fasistimulkku, mutta siinäpä se oli kaikkien nähtävillä. Graffiti nimenomaan haluaa tulla nähdyksi ja sen tarkoitus on vetää huomiota itseensä (Hanauer 2004, 30).

Kuka tai ketkä sitten ovat sähkökaappijournalismin yleisöjä? Potentiaalisesti kuka ja ketkä tahansa, jotka kulkevat kadulla tuollaisen viestin ohi ja lukevat sen kännykkään tuijottamiseltaan tai maisemien ihailultaan. Toisaalta kuten Cover toteaa (2002, 273), hän kommentoi tilannetta tavallisesta akateemisesta puheenparresta poiketen, mutta tuon kommentin yleisönä ei välttämättä ollut pääministeri itse, tai mielenosoittajia väkivaltaisesti kohdelleet poliisit, mutta yleisö oli ainakin erilainen kuin toisilla mahdollisesti saavutettavissa olevilla forumeilla. Sillä vaikka mahdollisuus ryhtyä lukijaksi on olemassa, tuo rooli pitää kuitenkin hyväksyä. Kuten aiemmin toin perusteellisesti ilmi, graffitilla ja siten myös sen pikkuserkuilla, on hyvin pitkä luvattomuuteen ja jopa rikollisuuteen liittyvä historia. Siten jotkut saattavat tulkita selkeänkin viestin ”vain töhryksi”, ja jättää sen siksi huomioita.

Tarvitaanko tuota luvattomuutta ja historiallista painolastia sitten välttämättä sähkökaappijournalismissa? Täydellinen avoimuus seuraa nimettömyydestä, joka taas on monessa kohtaa seurausta luvattomuudesta. Cover toteaa, että poliittinen kommentointi on historiallisestikin vaatinut usein lain rikkomista, jopa niiltä, joille sen voisi ajatella olevan tarpeetonta. Cover myöntää itse olevansa akateeminen työläinen, jolla on tiettyjä etuoikeuksia ja yhteiskunnallinen status – silti hänen pääsynsä julkisuuteen voi olla rajoittunut sen nykyisessä muodossa. (Cover, 2002, 273.) Korkeassa asemassa olevalla poliitikolla tilanne sen sijaan on toinen, hänellä on aivan erilainen pääsy valtavirtajulkisuuteen ja myös aivan erilainen painoarvo siellä. Seinälle maalattu graffiti näyttäytyi esimerkiksi Coverille ainoana tarpeeksi tasaveroisena vastausmahdollisuutena pääministerin kommenttiin: rikkomalla julkaisukanavallaan vähintään hiljaisia sääntöjä siitä, mikä on hyväksyttävää yhteiskunnassa, viesti sai erilaisen, painavamman sävyn, kuin jos se olisi esimerkiksi jäänyt kuriositeetiksi verkon keskustelupalstalla. Cover itse halusi sanojensa mukaan (2002, 279) painottaa sanaparin etuosaa, sillä se kiinnitti huomion pääministerin ja muiden johtavassa asemassa olevien

toimintaan mielenosoittajia kohtaan, mutta vaikka graffiti huomioitiin myös valtavirtamediassa, siinä isompana loukkauksena näytettiin pitävän jälkimmäistä osaa – osin varmasti jälleen johtuen ennakolta annetuista reunaehdoista. Ketään, varsinkaan johtavassa asemassa olevia poliitikkoja, ei kutsuta valtavirtamediassa mulkuiksi, ehkä joissain poikkeustapauksissa korkeintaan urpoksi (kuva 54). Mutta kumpi sanaparista lopulta oli varsinainen haukkumasana ja kumpi sitä vahvistava kirous?

Selvästi Coverille kyse hänen viestissään oli kyse enemmän tunteesta kuin järjestä. Suuttumus ja tarve vastata pääministerille olivat niin suuret, että hän halusi käyttää kauheinta mahdollista sanaa. Valitut tarvikkeet viestin julkaisemiseen olivat spraymaali ja seinä, koska ne toisaalta olivat suurin piirtein ainoa mahdollisuus artikuloida viesti julkisuuteen halutulla tavalla ja myös luvattomuudessaan lisäsivät sen painoarvoa. Neljä sanaa sisältäneessä graffitissa ei myöskään ollut perinteisempää poliittista argumentaatiota siitä, miten asioiden pitäisi olla, mutta siinä oli kyllä hyvin selkeä mielipide siitä, miten niiden ei ainakaan pitäisi olla. Tämä oikeastaan on idea sähkökaappijournalismissa. Vaikka olemme nähneet, että sen puitteissa on mahdollista käyttää pidempää ja perusteellisempaa argumentaatiota tai hyödyntää välineen puitteita niin, että pidempi viesti on perusteltavissa pienessäkin tilassa, kyse on silti ennen kaikkea tunteista. Aineisto-osuudessa nostin eläinoikeudet ja ilmastonmuutoksen esimerkiksi tunteisiin vetoavasta retoriikasta, mutta sen lisäksi rohkenen esittää, että koko sähkökaappijournalismissa kyse on siitä: tekijälle hänen julkaisemansa sisältö on niin tärkeä, että hän käyttää (kuten Cover) ilmaisia, jotka muualla saattaisivat estää viestin julkaisun; hän näkee tarran tai julisteen tuottaessaan ja liimatessaan todennäköisesti enemmän vaivaa tuodakseen asiansa julki, kuin vain kirjoittamalla mielipidepalstalle tai verkon keskustelufoorumille; ja ennen kaikkea, viesti on niin tärkeä, että sen esilletuomiseksi voi rikkoa sääntöjä tai lakeja.

Chaffee toteaa, että graffiti on yksi helpoimmista ja tehokkaimmista tavoista yksilöille ja ryhmille tuoda esiin vastakkaisia poliittisia mielipiteitä, ilmaista yhteiskunnallista vieraantumista sekä levittää järjestelmää vastustavia ajatuksia (Chaffee 1990). Chaffeen kirjoittaessa edellä mainittua, ei internet ollut vielä käytössä, joten verrattuna esimerkiksi pienkustannelehden painamiseen, graffiti oli julkaisukanavana vaivattomampi. Nykyään tilanne on kääntynyt toisin päin. Graffitin tehokkuus on edelleen olemassa sen äärimmäisessä julkisuudessa sekä luvattomuuden tuomassa

räikeydessä, mutta helppoudessa internet on sen ohittanut. Vaikka tarran liimaaminen tai iskulauseen kirjoittaminen seinään on sinänsä nopea ja vaivaton teko, sitä todennäköisesti edeltää ja siihen vaaditaan niin monta toisiaan seuraavaa tietoista päätöstä (kuten jo johdannossa totesin), että tarpeen ilmaista mielipide juuri siten, täytyy olla huomattavan suuri. Kyse on jälleen tunteesta.

Sähkökaappijournalismi voi olla ”allekirjoitettua” – tai sitten täydellisen nimetöntä. Mitä todennäköisimmin tarran paikoilleen liimannut tai iskulauseen seinään maalannut varsinainen tekijä jää nimettömäksi, kuten Vigsø argumentoi, mutta viestin ”omistaja” saattaa olla jokin kollektiivi tai ryhmittymä esimerkiksi verkko-osoitteen muodossa. Mutta silti viestin ”omistaja” on tavallistakin epämääräisempi – jos edes kuviteltavissa: kuka halusi ”ministeri Kataiselle” uuden työpaikan, kuka väitti ”somalin raiskanneen taas”. Nimettömyys tarkoittaa myös vastuun välttämistä: nimettömyyden suojissa välttyy henkilökohtaisesti myös mahdollisilta painostus- tai rankaisutoimilta (esim. Chaffee 1990), joita pelkästään kiistanalaisen viestin julkaisu tai sen julkaisu jonkun muun omistamalla pinnalla voisi aiheuttaa. Samaan aikaan kuitenkin se tarkoittaa myös sitä, että mitään vastuuta myöskään faktoista ei tarvitse ottaa, hyvinä esimerkkeinä tästä ovat ainakin kuvat 21 ja 33.

Kuten aiemmin totesin, graffiti, katutaide ja sähkökaappijournalismi ovat lähtökohtaisesti luvattomia, jopa laittomia. Tämä on osittain myös nimettömyyden taustalla: luvattomuus tarkoittaa sitä, että tekijät harvoin haluavat tulla nähdyksi. Toisaalta Kuten Cover muistuttaa Foucaultia mukaillen, viestin tekijän rooli on yksi intertekstuaalisuutta ja eri luentatapoja tuottava tapa. Siten osaltaan tämä nimettömyys tarjoaa laajemmat mahdollisuudet erilaisille tulkinnoille. (Cover 2002, 272.) Lehden mielipidepalstalle voi kirjoittaa nimimerkillä, mutta silloinkin ”täydellinen” nimettömyys on lopulta vain lumetta: toimitus tietää kirjoittajan henkilöllisyyden ja nimimerkkikin ohjaa monesti tulkintoja – ”Väsinyt äiti”, ”Kiukkuinen kansalainen”, ”Sivustaseuraaja”.

Vigsø näki poliittiset tarrat lähinnä reviiirin merkintänä ja myös Hanauer toteaa (2004, 33), että yksi graffitin tärkeimmistä piirteistä on sen rooli yksilöiden ja ryhmien identiteettien muokkaajana ja muodostajana. Toisaalta Fraserin toteamus siitä, että vastajulkiso voi pitää sille tärkeitä asioita esillä keskuudessaan, mistä ne sitten voisivat

siirtyä myös valtavirtajulkisuuteen, antaisi ymmärtää, että sähkökaappijournalismissa on kyse myös sisältöjen siirtämisestä, eikä vain yhteisöllisyyden luomisesta. Loppujen lopuksi, jotta edes voisin käyttää perusteluina teorialuvun ajatuksia julkisuudesta ja julkisesta keskustelusta, siirtonäkökulma on hyväksyttävä.

Kuten Chaffee (1990) toteaa, eri ryhmät voivat käyttää graffitia edistääkseen agendaansa tai vain tehdäkseen olemassaolonsa tiettäväksi, kommunikoida ajatuksiaan tai luoda yhteistä identiteettiä. Jos mietimme kuvan 51 esimerkkiä tekijänoikeuskommandoista, voimme ajatella sen mielipiteenä siitä, että käytetyt keinot ovat liian kovia. Jos vastajulkiso – sillä siitähän sähkökaappijournalismissa on aina kyse – pitäisi tätä mielipidettä tarpeeksi yllä, valtavirtajulkisuudessa saattaisi lopulta syntyä keskustelu siitä, miten asiaan pitäisi suhtautua. Eihän tiedostojenjakamista ollut edes olemassa samalla tavalla vielä parikymmentä vuotta sitten. Samasta esimerkistä voi muodostua ryhmä, joka samaistuu omissa ajatuksissaan tietokoneen ääressä istuvaan ”harmittomaan” hahmoon. Vaalimainokset ovat mitä suurimmissa määrin tiedon siirtämistä: mitä ehdokas ajattelee tai mikä hänen ehdokasnumerosa tai kotisivunsa on. Toisaalta nekin voivat ylläpitää tämän tukijoiden ryhmäidentiteettiä. Mielenkiintoista on toisaalta se, että se taho eli Loesje, joka erityisesti painottaa toimintansa ja vaikuttamispyrkimyksensä koostuvan julisteista, ei silti viesteissään sanele sellaista selkeää viestiä, joka useimmissa muissa esimerkeissä oli havaittavissa. Kyse on lähes täysin identiteetin luomisesta ja ylläpitämisestä.

Kuten määrittelyluvussa totesin, tässä kyse on sisällöistä, jotka ovat useimpien luettavissa, ja jotka käsittelevät yhteiskunnallisia epäkohtia. Kyse ei ole siis joko-tai vaan sekä-että. My little pony (kuva 5) voi välittää viestin ja suoraan käskää taistelemaan natseja vastaan, toisaalta osoittaa, että on joukkoja, jotka taistelevat natseja vastaan ja joihin lukija ehkä haluaa samaistua, tai jos lukija jo kuuluu tähän ryhmään, se voi kertoa, että olemme voimakkaita, koska tarroja on joka puolella.

Väitin johdantoluvussa, että sähkökaappijournalismissa olisi kyse nimenomaan erityisestä ja muista poikkeavasta viestintävälineestä. Mielestäni olen viimeistään tässä toiseksi viimeisessä luvussa perustellut, että kyse voi todellakin olla jopa yhteiskunnallisesta viestinnästä ja sellaisesta, joka toimii muista mahdollisista julkisuuden areenoista poikkeavasti. Vaikka monet graffitia, katutaidetta ja esimerkiksi

poliittisia julisteita tarkastelleet tutkijat ovat kiinnittäneet tutkimuksensa johonkin yhteiskunnalliseen kriisiin – kuten esimerkiksi Zaimakis Kreikan rajujen säästötoimien aiheuttamaan yhteiskunnalliseen liikehdintään ja protesteihin. Hän jopa kutsuu poliittista graffitia sellaiseksi viestintävälineeksi ja ilmaisukeinoksi, jota käyttävät ihmiset, jotka elävät levottomina aikoina. (2015, 376.) Mutta aineistoluvun esimerkeistä voimme nähdä, että vaikka olemme Suomessa selvinneet viimeiset vuodet ilman pitkäkestoisia poliittisia kriisejä tai lähestymäisillään olevia vallankaappauksia, kaduilla on näkynyt vuosi toisensa jälkeen silti jopa kriittisiä puheenvuoroja. Sähkökaappijournalismi voi siis olla käytössä myös suhteellisen vakaassa yhteiskunnassa. Zaimakis toteaa, että ääriryhmittymien poliittisen graffitin taustalla ja inspiraationa voi olla pyrkimys yhteiskuntajärjestyksen täydelliseen muuttamiseen jopa vallankumouksella (2015, 385-386), mutta kuten näimme, aiheet voivat olla myös paljon rauhanomaisempia ja jokapäiväisempiä, esimerkiksi kuvissa 22, 23 ja 33.

Demokratia vaatii aina toimiakseen paitsi keskustelua yhteisistä asioista, myös vallitsevaa tilannetta suoraan vastustavia ja sitä haastavia puheenvuoroja. Mutta tarvitaanko demokratiaan ja demokraattiseen keskusteluun sitten välttämättä areenaa, joka loukkaa toisten omaisuutta ja määräysvoimaa siihen? Eikö tätä keskustelua voisi käydä jossain muualla, esimerkiksi verkossa? En yritä ehdottomasti väittää ensimmäiseen kysymykseen, että kyllä, tai toiseen ei, mutta poliittista ja yhteiskunnallista debattia on käyty seinillä historiallisestikin katsoen käytännössä aina. Ei se varmastikaan ole sieltä satojen tai jopa tuhansien vuosien jälkeen katoamassa. Seinillä tuo debatti on myös mahdollisimman julkista ja tasaveroista: pääsy on taattu kaikille riippumatta heidän yhteiskunnallisesta asemastaan, argumentointitaidoistaan tai varallisuudestaan. Vähintään näennäisessä nimettömyydessään se myös tarkoittaa, että mikään näkemys ei oletusarvoisesti asetu toisen edelle siksi, että sen toteaa joku rikkaampi tai poliittisesti vaikutusvaltaisempi.

Jos eri ryhmittymät demokraattisissa tai autoritaarisissa yhteiskunnissa hyödyntävät poliittista taidetta, niiden täytyy myös uskoa, että se on käyttökelpoista ja vaikuttaa asioihin (Chaffee 1993, 24; siteerattu Ryan 2017, 10). Ja jos tämä debatti tai sitä tavoittelevat äänet ajautuvat tai karkotetaan esimerkiksi internetin perukoille, ne on tuomittu niin mitättömään rooliin, etteivät ne sieltä koskaan nouse valtavirtajulkisuuteen.

Ja kun julkisuudessa on vain yksi ääni, yhteiskunta ei mitään opi, eikä mihinkään kehity, kun mahdollisuudet siihen on vaiennettu. Ja yhtä lailla, kuten analyysiluvussa totesin, jos uhkia ei tunnisteta, koska ne eivät ole näkyvillä, voi seurauksena olla päinvastoin demokratian taantuminen – tai pahempaa, hajoaminen.

6. Diskussio

Tämä tutkielma on venynyt työn edetessä melko pitkäksikin, mutta silti tuntuu, ettei kaikkea ole sanottu. Jos kymmenkunta vuotta sitten aiheesta oli vaikea löytää sopivantuntuista aiempaa tutkimusta, sitä on erityisesti viestinnän ja muiden yhteiskuntatieteiden alalla syntynyt viimeistään muutamien vuosien aikana huomattavasti lisää. Suurin osa siitä on kuitenkin edelleen englanninkielistä ja ulkomaista. Aiheesta voisi varmasti tehdä paljon lisää tutkimusta suomeksi ja Suomesta, varsinkin kun tämän tutkimuksen tuloksia on vaikea yleistää koskemaan esimerkiksi muita kaupunkeja.

Jos ajattelemme, kuten pyrin argumentoimaan, että sähkökaappijournalismissa on kyse nimenomaan demokratialle ja tasa-arvoiselle yhteiskunnalle tärkeästä ominaisuudesta, eikä vain vandalismista, toivon, että tämä työ osaltaan auttaa tuomaan esiin tätä ajatusta. Samalla toivon, että esiin nousee myös kysymys eri ryhmien ja yksilöiden erilaisista mahdollisuuksista saada ajatuksiaan julkisuuteen. Jos mietimme käytännön sovelluksia, luvattomuudessaan sähkökaappijournalismi on tietysti aivan oma lukunsa, mutta ehkä tarjolla voisi olla ainakin huomio yhteiskunnan monimuotoisuudesta ja sen arvokkuudesta.

Koska varsinainen tutkimuskohde on – kuten olen useasti sanonut – luonteeltaan väliaikainen ja sattumanvarainen, se aiheuttaa myös aineiston keräämiselle omat haasteensa. Samalla se tarkoittaa myös tämän tutkimuksen todennäköisesti suurinta puutetta, mutta myös mahdollista jatkotutkimuksen aihetta. Jos joku onnistuu tai innostuu ratkaisemaan aineiston rajaamisen ja keruun ajalliset sekä tilalliset ongelmat siten, että kasaan on mahdollista saada jollain tavalla edustava aineisto, se voisi olla

mielenkiintoista luettavaa. Toisaalta, jos tutkimuskohteen rajaa tarpeeksi tiukasti, esimerkiksi vain yhteen tapaukseen kuten Cover, voi analyysin tekeminen olla helpompaa.

Kuten Ryan (2017, 8) toteaa, katutaide (ja tässä tapauksessa nimenomaan sähkökaappijournalismi) voivat olla tärkeitä tiedonlähteitä myös sosiaali- ja populaarihistorian tutkimukselle. Mitä erityisesti pitäisin tärkeänä ja olennaisena jatkotutkimuksen aiheena, olisi paitsi lukijoiden, niin myös nimenomaan tekijöiden haastatteleminen. Miten ihmiset kokevat yhteiskunnalliset kommentit kadulla, vai kiinnostävätkö he niihin edes huomiota? Ja ennen kaikkea, mikä on saanut tekijät tarttumaan maalikannuun, painamaan julisteita tai liimaamaan tarroja? Pitävätkö he sitä yhteiskunnallisena keskusteluna vai jonain aivan muuna? Se on puoli tutkimuskohteesta, johon olisin halunnut paneutua myös itse, mutta käytettävissä olleet aika ja tila eivät siihen riittäneet. Ehkä myöhemmin.

Lähdeluettelo

Atton, Chris: *An alternative internet*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

Atton, Chris: *Alternative media*. Sage Publications, London, 2002.

Atton, Chris: *A reassessment of the alternative press*. Teoksessa *Media, Culture & Society* Vol.21: 51-76. Sage Publications, Lontoo, Thousand Oaks ja New Delhi, 1999.

Atton, Chris & Hamilton, James F.: *Alternative journalism*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore, 2008.

Bailey, Olga Guedes; Cammaerts, Bart & Carpentier, Nico: *Understanding alternative media*. Open University Press, Maidenhead, 2008.

Baldini, Andrea: *Street Art: A Reply to Riggle*. Teoksessa: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2 (SPRING 2016), 187-191 Wiley / The American Society for Aesthetics, 2016.

Bengtsen, Peter: *Beyond the Public Art Machine: A Critical Examination of Street Art as Public Art*. Teoksessa *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 82:2, 63-80, Routledge, 2013. DOI: 10.1080/00233609.2012.762804.

Blanché, Ulrich: *Street Art and related terms – discussion and working definition*. Teoksessa *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Methodologies for Research Vol. 1 / No 1*, urbancreativity.org, Lissabon, 2015.

Bloch, Stefano: *Broken Windows Ideology and the (Mis)Reading of Graffiti*. Teoksessa *Critical Criminology*, Springer Nature, 2019

Carrington, Victoria: *I write, therefore I am: texts in the city*. Teoksessa *Visual Communication* 8 (4), Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC, 2009.

Chaffee, Lyman: *The popular culture political persuasion in Paraguay: Communication and public art*. Teoksessa *Studies in Latin American Popular Culture*. 1990, Vol. 9, p127. 22p. University of Texas press, Austin, 1990.

Chmielewska, Ella: *Framing [Con]text. Graffiti and place*. Teoksessa *Space and culture* Vol. 10 no. 2, May 2007, 145-169, Sage Publications, 2007.

Clay, Richard: *Signs of Power: Iconoclasm in Paris, 1789-1795*. University College London, 1999.

Cover, Rob: *Some Cunts: Graffiti, Globalisation, Injurious Speech and 'Owning' Signification*, Teoksessa *Social Semiotics*, 12:3, 269-290, Routledge, 2002; DOI: 10.1080/10350330216370.

Coyer, Kate; Downton, Tony & Fountain, Alan: *The Alternative Media Handbook*. Routledge, Abingdon, 2007.

Dovey, Kim; Wollan, Simon; Woodcock, Ian: *Placing Graffiti: Creating and Contesting Character in Inner-city Melbourne*. *Teoksessa Journal of Urban Design*, Vol. 17. No. 1, 21–41. Routledge, 2012.

Downey, John & Fenton, Natalie: *New Media, Counter Publicity and the Public Sphere*. *Teoksessa New Media & Society*. Vol.5(2): 185-202. Sage Publications, Lontoo, Thousand Oaks ja New Delhi, 2003.

Downing, John D. H.: *Audiences and Readers of Alternative Media: The Absent Lure of the Virtually Unknown*. *Teoksessa Media, Culture & Society*. Vol. 25: 625-645. Sage Publications, Lontoo, Thousand Oaks ja New Delhi, 2003.

Downing, John D. H.: *Radical Media; Rebellious Communication and Social Movements*. Sage Publications, Thousand Oaks, 2001.

Downing, John D. H.: *Social Movement theories and Alternative Media: An Evaluation and Critique*. *Teoksessa Communication, Culture & Critique*. Vol. 1: issue 1, 40-50. Global Media Research Center, Southern Illinois University, Carbondale, 2008.

Ferrell, Jeff: *Urban graffiti: Crime, control, and resistance*, *Teoksessa Youth and Society*, 27, 73–92; Sage Publications, Inc., 1995.

Fiske, John: *Television culture*. Methuen & Co Ltd. / Routledge, London / New York, 1987.

Fransberg, Malin: *Performing gendered distinctions: young women painting illicit street art and graffiti in Helsinki*. *Teoksessa Journal of Youth Studies*, 22:4, 489-504, Routledge, 2019, DOI: 10.1080/13676261.2018.1514105.

Fraser, Nancy: *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. *Teoksessa Social Text*, No. 25/26 (1990), pp. 56-80, Duke University Press, 1990.

Gerbaudo, Paolo: *Spikey Posters: Street Media and Territoriality in Urban Activist Scenes*. *Teoksessa Space and Culture*, Vol. 17(3) 239–250, Sage Publications, 2014.

Ghirardo, Diane Yvonne: *Citta Fascista: Surveillance and Spectacle*. *Teoksessa Journal of Contemporary History*, Vol. 31, No. 2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, pp. 347-372. Sage Publications, Ltd., 1996.

Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot – valikoima*. Kansankulttuuri Oy, Helsinki, 1979/1929-1935.

Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot – valikoima 2*. Kansankulttuuri Oy, Helsinki, 1982/1929-1935.

Haedicke, Susan C: *Contemporary Street Arts in Europe – Aesthetics and Politics*. Palgrave Macmillan, 2013.

Halsey, Mark & Young, Alison: *'Our desires are ungovernable' Writing graffiti in urban space*. Teoksessa *Theoretical Criminology* Vol. 10(3): 275–306; 1362–4806, Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, 2006. DOI: 10.1177/1362480606065908.

Hanauer, David Ian: *Silence, voice and erasure: psychological embodiment in graffiti at the site of Prime Minister Rabin's assassination*. Teoksessa *The Arts in Psychotherapy*. Volume 31, Issue 1, Pages 29-35. Elsevier Ltd., 2004.

Hansen, Susan: *Banksy's subversive gift; A socio-moral test case for the safeguarding of street art*. Teoksessa *City - analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Vol. 22, No. 2: 285–297, Routledge, 2018.

Harcup, Tony: *A Dictionary of Journalism*. Oxford University Press, Oxford, 2014.

Horkheimer, Max ja Adorno, Theodor W: *Valistus joukkohuijauksena*. Teoksessa *Tiedotustutkimus* 4-5/2004. Journalismin tutkimusyksikkö, 2004/1947.

Hvala, Tea: *Streetwise Politics: Feminist and Lesbian Grassroots Activism in Ljubljana*. Teoksessa Zobl, Elke & Drüeke, Ricarda (edt.): *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Transcript Verlag, 2012.

Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri*. Vastapaino, Tampere, 1998.

Kluver, Randolph: *Big-character posters, China*. Teoksessa Kaid, Lynda Lee, Holtz-Bacha, Christina (edt.): *Encyclopedia of Political Communication*, SAGE Publications, Inc., Los Angeles, 2008.

Koivisto, Juha ja Uusitupa, Timo: *Antonio Gramsci*. Teoksessa Kanerva, Jukka (toim.): *Politiikan teorian moderneja klassikkoja*. Gaudeamus, Helsinki, 1989.

Kunelius, Risto: *Viestinnän vallassa*. WSOY, Juva, 1998.

Ley, David & Cybriwsky, Roman: *Urban graffiti as territorial markers*. Teoksessa *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 64, No 4. Association of American Geographers, 1974.

Lunt, Peter & Livingstone, Sonia: *Media studies' fascination with the concept of the public sphere: critical reflections and emerging debates*. Teoksessa *Media, Culture & Society* 35(1) 87–96, Sage Publications, 2013.

McGaw, Janet: *Complex Relationships between Détournement and Récupération in Melbourne's Street (Graffiti and Stencil) Art Scene*. Teoksessa *Architectural Theory Review*, 13:2, 222-239, DOI: 10.1080/13264820802216858, Routledge, 2008.

Merrill, Samuel: *Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity.* Teoksessa *International Journal of Heritage Studies*, 21:4, 369-389, Routledge, 2015, DOI:10.1080/13527258.2014.934902.

Millie, Andrew: *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination.* By Alison Young (Routledge, 2014, 177pp. £75.00 hb, £24.99 pb). Teoksessa *The British Journal of Criminology*, Volume 55, Issue 1, Pages 205–208. Oxford University Press on behalf of the Centre for Crime and Justice Studies (ISTD), 2014.

Milnor, Kristina: *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii.* Oxford University Press, Oxford, 2014.

Needleman, Ruth: *Going back to school: What should union education be about?* Teoksessa *New Labor Forum*, Vol. 13, Iss. 2, (Summer 2004): 101-110,147. Sage Publications Ltd., New York, 2004.

Reershemius, Gertrud: *Lamppost networks: stickers as a genre in urban semiotic landscapes.* Teoksessa *Social Semiotics*, 29:5, 622-644, Routledge, 2019. DOI: 10.1080/10350330.2018.1504652.

Riggle, Nick: *Using the Street for Art: A Reply to Baldini.* Teoksessa: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2 (SPRING 2016), 191-195. Wiley / The American Society for Aesthetics, 2016.

Rodriguez, Amardo & Clair, Robin Patric: *Graffiti as communication: Exploring the discursive tensions of anonymous texts.* Teoksessa *Southern Journal of Communication*, 65:1, 1-15, Routledge, 1999, DOI: 10.1080/10417949909373152.

Rodriguez, Clemencia: *The renaissance of citizens' media.* Teoksessa *Media development*. Vol:51, iss:2: 17-21, World Association for Christian Communication, Toronto, 2004.

Ross, Jeffrey Ian; Bengtsen, Peter; Lennon, John F.; Phillips, Susan & Wilson, Jacqueline Z.: *In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art.* Teoksessa *The Social Science Journal*, 54:4, 411-419, Elsevier Inc., 2017; DOI: 10.1016/j.soscij.2017.08.004.

Ryan, Holly Eva: *Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina.* Teoksessa McGarry, Aidan; Erhart, Itir; Eslen-Ziya, Hande; Jenzen, Olu; Korkut, Umut (toim.): *The Aesthetics of Global Protest - Visual Culture and Communication.* Amsterdam University Press Amsterdam, 2020.

Ryan, Holly Eva: *Political street art: communication, culture and resistance in Latin America.* Routledge, London and New York, 2017.

Schacter, Rafael: *An Ethnography of Iconoclash: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London.* Teoksessa *Journal of Material Culture* Vol. 13(1): 35–61, Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2008, DOI: 10.1177/1359183507086217.

Schacter, Rafael: *From pollution to purity: The transformation of graffiti and street art in London (2005–17)*. Teoksessa *London's Urban Landscape; Another way of telling*, UCL Press, 2019.

Scott, John: *A Dictionary of sociology (4. ed.)*. Oxford University Press, Oxford, 2015.

Taş, Hakkı: *Street arts of resistance in Tahrir and Gezi*, Teoksessa *Middle Eastern Studies*, 53:5, 802-819, Routledge, 2017; DOI: 10.1080/00263206.2017.1299007.

Tulke, Julia: *Archiving Dissent: (Im)material Trajectories of Political Street Art in Istanbul and Athens*. Teoksessa *The Aesthetics of Global Protest, Visual Culture and Communication*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020.

Waclawek, Anna: *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008*. Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 2018.

Waltz, Mitzi: *Alternative and activist media*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.

Vanderveen, Gabry & van Eijk, Gwen: *Criminal but Beautiful: A Study on Graffiti and the Role of Value Judgments and Context in Perceiving Disorder*. Teoksessa *European Journal on Criminal Policy and Research*, volume 22, 107–125, 2016; <https://doi.org/10.1007/s10610-015-9288-4>.

van Meerbeke, Gabriel Ortiz & Sletto, Bjørn: *'Graffiti takes its own space', Negotiated consent and the positionings of street artists and graffiti writers in Bogotá, Colombia*. Teoksessa *City*, 23:3, 366-387, Routledge, 2019, DOI: 10.1080/13604813.2019.1646030.

Vigsø, Orla: *Extremist Stickers: Epideictic Rhetoric, Political Marketing, and Tribal Demarcation*. Teoksessa *Journal of Visual Literacy*, 29:1, 28-46, Routledge, 2010, DOI: 10.1080/23796529.2010.11674672.

Villarreal Ford, Tamara & Gil, Genève: *Radical Internet Use*. Teoksessa Downing, John D. H.: *Radical Media; Rebellious Communication and Social Movements*: 201–234. Sage Publications, Thousand Oaks, 2001.

Zaimakis, Yiannis: *"Welcome to the civilization of fear": on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis*; Teoksessa *Visual Communication*, Vol. 14(4) 373–396, Sage Publications, 2015.

AUDIOVISUAALISET LÄHTEET:

Kaboom Film and TV / BBC: *A brief History of Graffiti* (2015), Presenter **Richard Clay**

Kaikki kuvat kirjoittajan omia.